

Rüdiger Hermann

DAS SPRACHLICHE BILD IM DRAMA GRILLPARZERS

1971

1972

Deutsche Philologie

DAS SPRACHLICHE BILD IM DRAMA GRILLPARZERS

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades

der

Philosophischen Fakultät

der

Westfälischen Wilhelms-Universität

zu Münster

vorgelegt von

Rüdiger Hermann

aus Greiz

1970

Dekan: Prof. Dr. Heinrich Lausberg
(geschäftsführender Prodekan)

Referent: Prof. Dr. Jacob Steiner, Lic. fil.

Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Martens

Tag der mündlichen Prüfung: 21. Juni 1971



INHALT

I. EINLEITUNG	1
II. BILD UND SINN	13
1. Die Tat in Intention und Wirklichkeit	13
2. Verkennen und Verhängnis	29
3. Sehnsucht nach Einheit	48
4. Das Leben als Erfüllung und Verstrickung	55
5. Lebensgesetz und spontanes Geschehen	67
6. Mensch und Gemeinschaft	85
7. Der "Kreis der Wirklichkeiten" in der Zeit	93
III. BILD UND WIRKLICHKEIT	112
1. Sprache und Geschehen	112
2. Redehaltung und Bild	121
3. Arten des sprachlichen Bildes und die Kon- stitution der Charaktere	125
4. Schwerpunkte der sprachlichen Bilder im Drama	133
5. Unterschiede in der Bilderwahl der einzelnen Dramen	139
IV. DAS BILD IN GRILLPARZERS GEDICHTEN	149
V. DAS BILD IN GRILLPARZERS ERZÄHLUNGEN	161
ABKÜRZUNGEN	173
ZITIERTE LITERATUR	174
REGISTER DER BIBLBEREICHE	181

I. EINLEITUNG

Schon als in den Jahrzehnten um die Jahrhundertwende, gefördert vor allem durch die Arbeiten Johannes Volkelts und August Ehrhards¹, die Aufwertung des Grillparzer-Bildes durch die Literaturgeschichtsschreibung begann, verschaffte sich eine kritische Stimme zu Grillparzers Sprache Gehör: Wilhelm Scherer² bewunderte Grillparzers technische Meisterschaft, empfand aber die verschiedenen Stilebenen, die die Dramen aufweisen, als einen Bruch: "Man muß ... freilich gestehen, daß die Poesie des Wortes, die durch und durch und in allen Theilen poetische Rede Grillparzer nicht in sehr hohem Maße zu Gebote stand. Nicht daß ihm nicht auch hier Wunderbares gelänge, aber seine Sprache ist nicht gleichmäßig durchgebildet, prosaische Wendungen begegnen hie und da und öfter als einem aufmerksamen Beobachter lieb ist."³ Ebenfalls eine Kritik der Sprache Grillparzers, die nun

-
- 1 Johannes Volkelt: "Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen" (Nördlingen 1888); ders.: "Zwischen Dichtung und Philosophie" (München 1908) S. 162 - 208, 209 - 252, 253 - 284. August Ehrhard: "Franz Grillparzer" (2. Aufl. München 1910).
 - 2 "Franz Grillparzer" in: W.Sch.: "Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich" (Berlin 1874) S. 193 - 307.
 - 3 Ebd. S. 217.
Aus der Fülle positivistischer Literatur, die um die Jahrhundertwende über Grillparzer erschien, sind für unser Thema von einiger Bedeutung nur die folgenden Schriften:
Hans Schwetz: "Studien über die dramatische Sprache der 'Ahnfrau' Grillparzers" (Programm Horn 1878).
Arthur Cafasso: "Das Bild in der dramatischen Sprache Grillparzers" (Jahresbericht Leoben 1884).
Hermann Küchling: "Studien zur Sprache des jungen Grillparzer" (Diss. Leipzig 1900).
Hugo Herzog: "Beobachtungen zum Sprachgebrauch in Grillparzers Dramen" (Programm Radautz 1904).
Leo Hradek: "Studien zu Grillparzers Altersstil und die Datierung des Esther-Fragments" (Prag 1915).
Heinrich Keidel: "Historische Quellen, literarische Vorlagen und Anregungen zu den dramatischen Versuchen des jungen

aber gerade an der "poetischen" Schicht der Bilder ansetzte, wurde bestimmend für jene Strömung der Forschung, die die positivistische Epoche überwand: Friedrich Gundolf⁴ vermochte es, in imposantem Zugriff die Wechselbeziehungen von Gehalt und Form, aber auch die von Leben und Werk darzustellen. Seine autoritätsbewußte Schrift sieht in Grillparzer das dramatische Genie, dem die Kraft zu ursprünglich-überzeugender Sprache mangelt: "Wenn seine gesammelten Werke uns durch ihren großen Reichtum an Gesichtern, Gedanken und Empfindungen erstaunen, und doch kaum ein einziges seiner Dramen uns durch völlig runden und tiefen Ausdruck seines Gehalts erfreut, so liegt dies zumeist daran, daß sich fast nirgends der eigene Sinn Grillparzers mit der fremden Sprache seiner Vorbilder ganz vereinigt hatte, daß fast nirgends sein Herz (das unterirdisch zitterte, oft bis an die Oberfläche seiner Bildungssprache) diese eingeschmolzen hat, wie Schiller oder Goethe die Griechen und Shakespeare, oder eigene neue Töne emporgehoben hat wie Kleist."⁵

Heute will uns ein allzu rigoroses Festlegen Grillparzers auf bestimmte literarische Vorbilder, wie wir es bei Gundolf finden,⁶

Grillparzer" (Diss. Münster 1911).

Auch die Arbeit von Albert Fries "Intime Beobachtungen zu Grillparzers Stil und Versbau" (Berlin 1922), die sich durch großes stilistisches Feingefühl auszeichnet, bleibt noch weitgehend auf der Stufe der Statistik stehen, ohne daß ihre Einzelbeobachtungen zu einer Gesamtschau zusammengefügt würden. - Heute noch grundlegende Bedeutung hat dagegen Fritz Strichs Buch "Franz Grillparzers Ästhetik" (Berlin 1905), das besonders durch den ständigen Vergleich von Theorie und dichterischer Praxis wertvolle Aufschlüsse gibt und seiner Zeit weit vorausgreift.

4 "Franz Grillparzer" (Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main 1931, S. 9 - 93).

5 Ebd. S. 23.

6 Vgl. dazu etwa Gundolfs Äußerung: "Hat Schiller die Gesinnung, Shakespeare die Gestaltung, Calderon die Phantasie Grillparzers angeregt (selbstverständlich sind solche Sonderungen nur annäherungsweise gemeint), so ist durch Goethe sein Gefühls- und Empfindungsausdruck bestimmt worden." (S. 28)

unangemessen erscheinen;⁷ immerhin hat Gundolfs Meinung, von wenigen - freilich ausgezeichneten - Ausnahmen abgesehen,⁸ nicht nur die Forschung der dreißiger und vierziger Jahre beherrscht, sondern wirkt auch noch in den fünfziger und sechziger Jahren in bedeutenden Arbeiten nach.⁹

-
- 7 Die neuere Forschung neigt mitunter, auf die Darstellung Josef Naders zurückgreifend ("Franz Grillparzer", Vaduz 1948) eher zu einer Betonung des Barock-Erbes im Werke Grillparzers, was freilich besonders dann, wenn nicht mit gleicher Klarheit, wie Joachim Müller das in seinem Aufsatz "Die sprachliche Struktur von Grillparzers Ahnfrau" (GRM 24 (1936) S. 100 - 112) tut, zwischen dem Barock als literarischer Epoche und dem Barocken als einem Stiltypus unterschieden wird, ebenfalls zu Verzerrungen zu führen droht. - Nicht übersehen werden darf in diesem Zusammenhang die fruchtbare Diskussion um den Begriff des Biedermeier als Literaturepoche, die, heute durch die Arbeit Fülleborns (s.u.) neu belebt, schon in den dreißiger Jahren mit wichtigen Arbeiten Paul Kluckhohns ("Die Fortwirkung der deutschen Romantik in der Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts", ZfDtBilg 4 (1928) S. 57 - 69; "Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung", DVLG 13 (1935) S. 1 - 43), Günter Weydts ("Naturschilderung bei Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter", Berlin 1930), Wilhelm Bietaks ("Das Lebensgefühl des 'Biedermeier' in der österreichischen Dichtung", Wien und Leipzig 1931) und Rudolf Majuts ("Lebensbühne und Marionette", Berlin 1931; "Das literarische Biedermeier", GRM 20 (1932) S. 401 - 424) u. a. ihren Anfang nahm, in den vierziger Jahren in zwei weniger bedeutenden Dissertationen, Adrianus Pieter Berkhouts materialreichem Buch "Biedermeier und poetischer Realismus" (Amsterdam 1942) und Mathilde Deiningers "Untersuchungen zum Prosastil von Wilhelm Hauff, Eduard Mörike, Annette von Droste-Hülshoff, Franz Grillparzer und Adalbert Stifter" (Tübingen 1945 - Masch.), fortgesetzt wurde und 1951 in Günter Weydts Forschungsbericht ("Biedermeier und Junges Deutschland" DVLG 25 (1951) S. 506 - 521) eine zusammenfassende Darstellung erfuhr.
- 8 Hier sind besonders der zitierte Aufsatz Joachim Müllers und Emil Staigers Interpretation von "König Ottokars Glück und Ende" (Trivium 4 (1946) S. 229 - 250) zu nennen.
- 9 So schreibt z.B. August Langen in seiner "Deutschen Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart" (Deutsche Philologie im Aufriß 1. Hg. Wolfgang Stammer, Berlin 1957): "Grillparzers Sprache ist der schwächere Teil einer Leistung von höchstem Rang" (1927). Und Urs Helmsdorfer ("Grillparzers Bühnenkunst", Bern 1960) hat den Eindruck, Grillparzers sprachliche Bilder seien dem Dichter "eben recht gewesen, um den stoffarmen fünften Akt mit ein paar Versen zu verlä-

Die wichtigste Grillparzer-Studie des vorigen Jahrzehnts, Gerhart Baumanns Habilitationsschrift "Grillparzer. Sein Werk und das österreichische Wesen"¹⁰, deren Bedeutung sich in einer Vielzahl zustimmender und ablehnender Rezensionen spiegelt, ist in ihrem Urteil, wohl bedingt durch ihre wirkungsgeschichtliche Interpretationsmethode, noch schroffer geworden, als Gundolf es war. Grillparzer vor allem an Shakespeare und Kleist messend, kommt Baumann zu der Ansicht: "Die Schwäche des Ganzen tritt in der Sprache zutage; denn so wenig Grillparzer sich selber besitzt, so wenig ist er einer wahrhaft eigenen Sprache mächtig."¹¹ - "Diese Sprache bleibt allzusehr im Formelhaften verhaftet, das Wort beruft keine herrische Gebärde, es fehlt ihm die Magie, eine solche Beschwörung zu evozieren."¹² - "Jedes Wort geht in der Spur von Früherem, keines besitzt den noch feuchten Schmelz des Ursprünglichen, keines die ungebrochene Kraft des Beginns..."¹³

Wo die Forschung nicht zu ähnlich abwertenden Urteilen kam, verzichtete sie im allgemeinen ganz auf eine Untersuchung der Grillparzerschen Dramen von der Sprache her und bemühte sich um die geistesgeschichtliche Einordnung oder die reine Gehaltsinterpretation.¹⁴

gern". (S. 121) - Er stellt fest: "Nur ursprüngliche Worte erlauben Bilder, welche eine Rede lebendiger und anschaulicher machen. Verblaßte Worte ergeben bloß Wortgepolster, das bilderreich, doch nicht bildlich wirkt." (ebd.)

10 Freiburg i.Br. u. Wien 1954, inzwischen in der 2. Aufl.: "Franz Grillparzer: Dichtung und österreichische Geistesverfassung" (Frankfurt/M. u. Bonn 1966).

11 2. Aufl. S. 45.

12 Ebd. S. 46.

13 Ebd. S. 130.

14 Die wichtigsten Arbeiten auf diesem Gebiete sind: Ilse Münch: "Die Tragik in Drama und Persönlichkeit Franz Grillparzers" (Berlin 1931); Joachim Müller: "Grillparzers Menschenauffassung" (Weimar 1934); Benno von Wiese: "Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel" (Hamburg 1948); Oda-Carola May: "Das Schicksalsproblem in Grillparzers Drama" (Diss. (Masch.) Göttingen 1948); Klaus Ziegler in: "Das deutsche Drama der Neuzeit", Deutsche Philologie im Aufriß

Gerade die Widersprüchlichkeit der hier vertretenen Thesen macht nun aber die crux dieser Forschungsrichtung deutlich: die Unsicherheit in der Bewertung der den Kunstwerken immanenten Phänomene, aus denen der Gehalt doch erst herausgelesen werden muß.

Seit Anfang der fünfziger Jahre zeichnet sich eine Forschungsströmung ab, die ihre Ergebnisse aus einer intensiven Untersuchung der konkreten dramatischen Organisation der Dichtungen gewinnt. Sie widmet ihre Aufmerksamkeit der Symbolik¹⁵, aber vor allem auch der dramatischen Sprache und führt in deren Bewertung in zunehmendem Maße zu einer Reaktion gegen das Gundolf'sche Grillparzer-Bild. Walter Naumann kommt zu dem Schluß:¹⁶ "Die deutsche Kritik, die wie diejenige Gundolfs an der Charakterzeichnung Shakespeares und der Sprachgebung Goethes mißt, kann ... weder den dramatischen Gestalten noch der Sprache Grillparzers gerecht werden."¹⁷

Die Funktion von Grillparzers Sprache liegt für Naumann in ihrer Rolle als "Dienerin des mimischen Elements"; "sie spricht nur aus dem heraus, was geschieht, sie spiegelt und verklärt es nicht zugleich".¹⁸

II (Berlin ²1960) 1997 ff.; Friedrich Koch: "Grillparzers Staatsdramen", GRM 37 (1956) S. 15 - 31; Gerhard Fricke: "Wesen und Wandel des Tragischen bei Grillparzer", in: G. Fr.: "Studien und Interpretationen" (Frankfurt 1956) S. 264 - 284; Horst Ferle: "Das Erlebnis der Wirklichkeit im Werk Franz Grillparzers", (Diss. (Masch.) Hamburg 1959).

15 Margaret E. Atkinson: "Grillparzer's Use of Symbol and Image in Des Meeres und der Liebe Wellen", GLL 4 (1950/51) S. 261 - 277; Konrad Johannes Schaum: "Die Bild- und Symbolgestaltung in den Dramen Franz Grillparzers" (Diss. (Masch.) Princeton 1955); T.C. Dunham: "Symbolism in Grillparzer's Das goldene Vließ", PMLA 75 (1960), S. 75 - 82; ders.: "The Circle Image in Grillparzer's Libussa", GR 36 (1961), S. 125 - 136.

16 In seinem Aufsatz "Der Dichter und die Sprache", Monatshefte f.d. deutschen Unterricht 45 (1953) S. 337 - 354, der später in sein Buch "Grillparzer: Das dichterische Werk" (²Stuttgart 1967) eingearbeitet worden ist.

17 Ebd. S. 29

18 Ebd. S. 20. - Ähnlich hatte sich über die Funktion der Spra-

Weitere Arbeiten folgten: Fritz Martini geht es in seiner hervorragenden Interpretation von "Weh dem, der lügt!"¹⁹ darum, "aufzufassen, was die Sprache als Sprache, als eine höchst differenzierte Vielheit von menschlichen Redesituationen zur Bildung jenes ästhetischen Gefüges leistet, das wir ein Drama nennen."²⁰ Andere Aspekte der sprachlichen Formkräfte untersucht Herbert Seidler in den Aufsätzen "Das sprachliche Bild in Goethes 'Iphigenie' und Grillparzers 'Sappho'"²¹ und "Zur Sprachkunst in Grillparzers Hero-Tragödie"²².

Ferner hat Seidler ein Element von Grillparzers Dramen, das ihm besonders charakteristisch erscheint, die "Prunkreden" (er leitet sie historisch aus den Traditionen der Oper und des Wiener Volkstheaters her) zum Gegenstand einer Studie gemacht.²³ In den Prunkreden sieht er "geistige Kernpunkte des Dramas", (S. 33), Ruhepunkte der Handlung, die den Höhepunkten der dramatischen Aktion, den "Handlungsstößen", klar gegenübergestellt sind. "Entgegenstellung und Verflechtung zweier Grundformen: Knappheit der Handlungsführung - Größe und Eindringlichkeit der Prunkreden" machen für Seidler das besondere Profil des Grillparzerschen Dramas aus (S. 14).

che schon Karl Robert Löriges ("Mimische Studien zu Franz Grillparzers Dramen", Diss. Köln 1929, S. 4) geäußert.

19 "'Weh dem, der lügt!' oder Von der Sprache im Drama", Festschrift für Friedrich Maurer (Stuttgart 1963), S. 438 - 457.

20 Ebd. S. 439.

21 Germanistische Abhandlungen, Hgg. Karl Kurt Klein und Eugen Thurnher, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 6 (1959) S. 155 - 178. - Eine weitere fruchtbare Arbeit, die sich der vergleichenden Interpretationsmethode bedient, ist Kurt Partl: "Friedrich Schillers 'Wallenstein' und Franz Grillparzers 'König Ottokars Glück und Ende'" (Diss. Köln 1957).

22 Festschrift f. Moritz Enzinger (Innsbruck 1953) S. 167-184.

23 "Prunkreden in Grillparzers Dramen" Österreich. Akademie der Wissenschaften, Philosoph.-hist. Klasse, Sitzungsberichte 244,4 (Wien 1964).

Robert Mühlher weist auf die Nähe bestimmter Passus in Grillparzers Dramen zum großen tragisch-hymnischen Gesang hin.²⁴

Als eine recht extreme Reaktion gegen die Gehaltsinterpretation ist Joachim Kaisers Dissertation "Grillparzers dramatischer Stil"²⁵ zu verstehen. Unter weitgehendem Verzicht auf die Erörterung des Gehaltes will Kaiser "formale Kategorien herausarbeiten, die für die Interpretation Grillparzerscher Dramen von Nutzen sind" (S. 12). - So anregend und aufschlußreich viele seiner Untersuchungen (etwa zum Gebrauch verschiedener Versschemata, zum Verhältnis von Rede und Verhalten oder zur Szenen- und Dinggestaltung) auch sein mögen, eine wirklich umfassende Klärung der Struktur des Grillparzerschen Dramas bringt erst eine Arbeit, die Form und Gehalt in ihrer Einheit sieht und wertet: Ulrich Fülleborn: "Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers"²⁶.

24 "Die tragische Wirkung in Grillparzers Dramen", Neue Beiträge zum Grillparzer- und Stifter-Bild (Graz - Wien 1965) S. 69 - 82.

Andere Elemente der Grillparzerschen Dramen, die in ihrer Bedeutung für deren Struktur untersucht wurden, sind die Funktion des Blickes (William A. Little: "The Eye-Complex", Diss. Michigan 1961), Pantomime, Requisit und Wortgebärde (Andreas Schuchardt: "Pantomime, Requisit und Wortgebärde in den Dramen Franz Grillparzers", Diss. Marburg 1964), das Verhältnis von dramatischen und theatralischen Stilelementen (Hans Gmür: "Dramatische und theatralische Stilelemente in Grillparzers Dramen", Diss. Zürich, Winterthur 1956), die Verwendung und Funktion "dramatischer Grundfiguren" (Peter von Matt: "Der Grundriß von Grillparzers Bühnenkunst", Zürich 1965), der Komplex des Traumes (Eleonore Frey-Staiger: "Gestalt und Gestaltung des Traums", Diss. Zürich 1966) sowie Form und Funktion des Dramenschlusses (Herbert Seidler: "Die Schlüsse in den Dramen Franz Grillparzers", WW 17 (1967) S. 28 - 41). Die Erkennungs- und Erkenntnisvorgänge in ihrer strukturbildenden Bedeutung verfolgt Paul Böckmann ("Verkennen und Erkennen im Drama Grillparzers", Festschrift für Josef Quint (Bonn 1964), S. 39 - 55), und Bernd Breitenbruch untersucht Monolog und Dialog als Träger ethischer Grundhaltungen ("Ethik und Ethos bei Grillparzer", Diss. Frankfurt 1965).

25 München 1961.

26 München 1966.

Aufbauend auf einer Studie von Ingrid Strohschneider-Kohrs²⁷, die ihrerseits einen Gedanken Erich Hocks²⁸ weiterführt, zeigt Fülleborn, daß die Grundstruktur Grillparzerscher Dramatik sich in der gleichzeitigen Wirksamkeit einer Lebens- und Naturgesetzmäßigkeit in kausalem Sinne und eines höheren, "erweislosen" und spontanen Geschehens konstituiert. Die Schwierigkeit, beide Ebenen zu erkennen, liegt in dem komplizierten System von gegenseitigen Bezügen, die sich dadurch ergeben, daß der Dichter die kausale Ebene psychologischer Motivation mit der des spontanen Geschehens zur Kongruenz bringt (S. 137). Gleichwohl ermöglicht nur die Berücksichtigung der Eigengesetzlichkeit beider Ebenen eine richtige Würdigung des dramatischen Vorgangs, denn dadurch, daß der einerseits in lebensgesetzlich-kausalen Bezügen stehende Mensch andererseits - zumindest potenziell - an der Ebene der "erweislosen" Wirklichkeit teilhat, kann der Begriff der dramatischen, von der Person verantwortbaren Tat aufrechterhalten werden (S. 100).

Das Vorhandensein zweier eigengesetzlicher dramatischer Ebenen, das Fülleborn als das Strukturprinzip des Grillparzerschen Schauspiels erkannt hat, sieht er auch in der Sprache wirksam. Die Tendenz zu einem knappen, "realistischen", mitunter geradezu "sprachlosen" Stil, die sich neben der breiten, bildlichen Entfaltung der Sprache findet, ist für ihn Ausdruck der Unmöglichkeit, das "Wunder" "erweislosen" Geschehens sprachlich zu fassen. Nur das Aussparen und Hindeuten ist der Sprache möglich. Aus ähnlichem Sprachskeptizismus erklärt er auch die Schicht der "klassisch"-hohen Sprache Grillparzers, deren "Künstlichkeit" und "Beschränkung auf das Arsenal überlieferter Bilder und Redefiguren, nachdrücklich betont, daß auch sie sich in Distanz zu jener Wirklichkeit befindet" (S. 263). Hier also erhielt die sprachliche Traditionsgebundenheit, die Gundolf und Baumann als Schwäche an Grillparzer tadeln, ihre

27 "Wirklichkeit und Erweis: Notizen zu einem Problem im Denken Grillparzers", Festschrift für Hermann Kunisch (Berlin 1961) S. 363 - 380.

28 "Zur Grillparzer-Forschung", ZfdPh 38 (1954), S. 27 - 46.

Erklärung aus dem Vorhandensein einer Kategorie "erweisloser" Wirklichkeit im Geschehen seiner Dramen, die jegliches sprachliche Erfassen ausschließt und nur im "Bild"²⁹ und im szenischen Spiel ... immer wieder volle Gegenwart erlangt" (ebd.).

Durch das Erkennen verschiedener Stilebenen hat Fülleborn zwar die allzu undifferenzierte Auffassung der Grillparzer-schen Sprache als einer 'ancilla dramaturgica' überwunden, aber, so bestechend seine Beweisführung zunächst auch scheint, keineswegs alle Probleme gelöst. Besonders die Beobachtung, daß sprachliche und szenische Bilder gerade in Grillparzers Dramen häufig ineinandergreifen, wird Zweifel an der Zulässigkeit einer so grundsätzlichen Scheidung von szenischem Bild und Sprache, wie er sie vornimmt, aufkommen lassen. Vor allem in den Jugenddramen drängt sich eine "Requisitenhaftigkeit" des Wortes mitunter geradezu auf. Keinem aufmerksamen Leser der "Ahnfrau" wird es entgehen, wie eine gar nicht so große Anzahl sprachlicher Bilder in bestimmten Situationen immer wieder auftaucht und diese ebenso gestaltet wie etwa Dolch und Schärpe. Ebenso offensichtlich ist es in "Des Meeres und der Liebe Wellen", daß das Meer nicht nur als szenisches Bild in seinem Gegensatz zum Land für das Stück Bedeutung erlangt, sondern daß seine Vorstellung auch an wichtigen Stellen die Sprache formt. Es scheint daher lohnend, zu untersuchen, ob das sprachliche Bild bei Grillparzer der dramatischen Wirklichkeit nicht doch auf eine andere Weise zugeordnet ist, als Fülleborn es sieht; denn eine so geprägte Sprache ist ja, wenn dramatische Handlung und Verwirklichung in der Sprache als Einheit betrachtet werden, ein Kriterium für die Wahrheit des Kunstwerks selbst, und man kann sie nur entweder - wie Gundolf - dem Dichter als Schwäche anlasten oder - wie Fülleborn - ihre Notwendigkeit aus dem Strukturprinzip des Dramas zu erweisen suchen.

Man wird dabei von vornherein den Begriff "Bild" nicht zu eng fassen und sich nicht durch den Versuch belasten dürfen,

29 Bild ist hier, wie aus dem Kontext hervorgeht, als Bühnenbild, nicht als sprachliches Bild gemeint.

eine zu spezielle Kategorisierung, z.B. im rhetorischen Bereich in Simile, Metapher, Synekdoche, Allegorie usw., einzuführen, da gerade bei Grillparzer immer so viele Grenzfälle auftreten, daß die Unterscheidung sich selbst ad absurdum führen würde.³⁰

Das, was die angelsächsische Forschung als "imagery" zu bezeichnen pflegt, würde etwa jenen Stilbereich umfassen, um den es uns hier geht, doch selbst dieser Begriff dürfte sich unter dem Gesichtspunkt des Ineinanderspielens sprachlicher und szenischer Bilder als zu eng erweisen. Wir verzichten daher auf alle apriorischen Definitionen und werden uns bemühen, aus dem Zusammenhang der Bilder selbst, der als werkeigenes Kriterium eine sichere Grundlage zu bieten verspricht, Aufschlüsse über ihre Funktion und Bedeutung zu erlangen.

Den bildlichen Zusammenhang werden wir als einen nicht bloß äußerlichen, sondern als Sinnzusammenhang aufzufassen haben, denn Grillparzers Bilder sind nicht nur rhetorischer Schmuck, sondern "Sinnbilder". Dem Bildfeld entspricht ein Sinnfeld, und man kann die Funktion der Bilder nur dann recht würdigen, wenn man sie innerhalb dieser Bedeutungsbezüge sieht. - Das ist zunächst nur eine Behauptung, die die Arbeit selbst wird beweisen müssen. Der Beweis, eine Darstellung der einzelnen Bildfelder als Sinnfelder, scheint uns zugleich der sachgemäße Ausgangspunkt für eine Untersuchung des Verhältnisses von sprachlichen Bildern und Dramenstruktur zu sein. Wir werden also im Folgenden zunächst die wichtigsten Bildfelder in ihrem Sinngehalt zu klären versuchen³¹ und dann in einem weiteren Teil der Arbeit uns bemühen, das dabei Erkannte in seiner Be-

³⁰ Dies zeigt sich z.B. daran, daß K.J. Schaum, der sich um eine strenge Scheidung von Symbol und Metapher bemüht (aaO. S. 18), doch schon bei der Diskussion von Grillparzers frühesten Dramen wieder metaphorische Sprache in seine Symboluntersuchung hineinnehmen muß.

³¹ Dieses Verfahren bringt es mit sich, daß zunächst diejenigen Metaphern, die nicht in die größeren Bildbereiche integriert sind, außerhalb unseres Gesichtskreises bleiben, doch wollen wir darauf später wenigstens noch summarisch eingehen.

deutung für die Dramenstruktur zu verstehen. Ein Vergleich mit den Bildern in Grillparzers lyrischen und epischen Dichtungen soll den Charakter seiner Imagination weiter erschließen.

Kennzeichnend für Grillparzers Bilder ist es, daß die Vorstellungsbereiche, denen sie entstammen, nur in seltenen Fällen auf ein Drama beschränkt sind, meist aber sich durch mehrere Dramen hindurchziehen. Lassen wir uns hier also zunächst von Bildfeldern leiten, so werden wir die zweifellos vorhandenen Unterschiede zwischen früheren und späteren Dramen (sofern sie sich nicht unmittelbar in den Metaphern manifestieren) vorläufig beiseitestellen und uns mit dem Verbindenden, das sich in der Konstanz der Bilder zeigt, beschäftigen.

Es geht nicht darum, eine Statistik, die jedes sprachliche Bild in Grillparzers Dramen aufführt, vorzulegen. Dennoch wollen wir versuchen, die wichtigsten Bildbereiche in möglichster Vollständigkeit der Belege darzustellen, um uns vor der Gefahr zu schützen, nicht das Werk sprechen zu lassen, sondern eine vorgefaßte Meinung aufgrund weniger Belege, für die sie gerade zutrifft, in den Text hineinzuinterpretieren.

Zum Schluß ist nun noch ein möglicher Einwand hinsichtlich unseres Verfahrens zu bedenken, der sich gegen die Zusammenschau von Bildern aus früheren und späteren Dramen richten könnte. Es wäre hier die Sorge möglich, daß eine solche Methode dazu verführe, in die Bilder einen Sinn hineinzulesen, den sie zunächst noch gar nicht gehabt hätten, der ihnen erst in späteren Werken zugewachsen sei.

Nach allem, was die neuere Forschung darüber zutage gebracht hat, kann kaum mehr bezweifelt werden, daß sowohl die Grundstruktur von Grillparzers Dramatik wie auch bestimmte Grundprobleme seiner dramatischen Welt (bei aller Verschiebung der Nuancen im Laufe seines Schaffens) durch sein ganzes Werk hindurch die gleichen bleiben. Unter der Voraussetzung, daß die sprachlichen Bilder tatsächlich Bezug zu den Grundlagen der dramatischen Wirklichkeit hätten, gründete ihre Konstanz dann in der Konstanz eben dieser Wirklichkeit. Es handelte sich um Bilder, die zwar ihren jeweiligen Sinn im Gefüge des jeweili-

gen Stückes entfalteteten, aber doch zugleich auch einer Vorstellungswelt angehörten, die nicht nur in einem Stück verwirklicht wäre, sondern ihren ganzen Umfang erst im Gesamtwerk zeigte. Daß dies nicht nur eine Hypothese ist, wollen wir uns nun zu zeigen bemühen, indem wir versuchen, unter einer Reihe von Gesichtspunkten den Sinnzusammenhang der sprachlichen Bilder in Grillparzers Dramen deutlich zu machen.

II. BILD UND SINN

1. Die Tat in Intention und Wirklichkeit

In "König Ottokars Glück und Ende" wird das Schicksal des Helden durch das Stück hindurch von Jagdmetaphern begleitet. Der siegreiche Ottokar fühlt sich zunächst selber als Jäger, wenn er von den Überwundenen Ungarn wiederholt sagt, er habe sie "gejagt"¹; doch schon in einer Rede Zawischs im ersten Aufzug, in der er seine Brüder scherzhaft als "hochgesinnte Jäger" und Ottokar als Bären bezeichnet,² tönt ein Thema an, das später das Stück beherrscht: aus dem Jäger Ottokar wird ein Gejagter. Der Übergang geschieht allmählich: zunächst stellt sich Ottokar noch als der - nunmehr freilich unfreiwillige - Jäger dar. Er fühlt sich von seinem eigenen Argwohn in seinem seelischen Frieden bedroht: "Pfui, Argwohn! Spürhund von des Teufels Meute! Lockst du auch Könige zu deiner Jagd?" (1020 f.) Zu seinem vorsichtigen Kanzler sagt er - das Bild eines Jagdhundes evokierend - im Spott: "Furcht hat 'ne feine Nase für die Furcht. Den Baier habt ihr trefflich ausgewittert!" (1468 f.) - Als er sich dann Kaiser Rudolf unterworfen hat, fühlt sich Ottokar als ein gehetztes Wild: "Verhöhnt von meinem Weib, mit Recht verhöhnt, Wie Wild gehetzt, von Haus und Bett vertrieben!" (2263 f.) Und wenn er schließlich den Irrtum seines Grolles gegen Rudolf einsieht, ist es so spät, daß er dem Verhängnis nicht mehr entgehen kann und wieder das Bild des Wildes gebraucht:

Mit Hohn und Spott hat sie [Kunigunde] mich aufgestachelt,

Daß blind ich rannte in das Todesnetz,
Das nun zusammenschlägt ob meinem Scheitel. (2675 ff.)

1 403, 411. Vgl. auch Zawisch 160. - Wir zitieren - einer Tendenz der neueren Forschung folgend - Grillparzer nach "Franz Grillparzer: Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte", Hgg. Peter Frank und Karl Pörnbacher, 4 Bde. (München 1960-65), da diese Ausgabe (FG) der Historisch-Kritischen Wiener Ausgabe gegenüber (HKA), auf deren Text sie gründet, nicht nur den Vorzug größerer Handlichkeit hat,

Auch Kaiser Rudolf verwendet in der siegreichen Schlacht gegen Ottokar einen Vergleich aus dem Vorstellungsbereich der Jagd: "Und wie der Adler lebend Wild nur beutet, Trefft den, der kämpft, und schonet des, der flieht." (2734 f.)

Wie in diesem Drama der mächtige und machtgierige König in dem Augenblick, da er schon nach der Kaiserkrone greift, vom Geschick in immer größere Ohnmacht zurückgeschleudert wird, das spiegelt also die Jagdmetaphorik,³ indem sie aus dem siegreichen Jäger des Beginns in feinem Übergang ein gehetztes Wild werden läßt. Daß sich hier aber nicht nur Spiegelung vollzieht, sondern die Konstanz des Bildfeldes zugleich Sinn aufdeckt, könnte durch eine Interpretation des "Ottokar" erhellt, soll hier aber durch eine weitere Erforschung des Bildfeldes selbst, das auch in anderen Grillparzerschen Dramen wiederkehrt, deutlich gemacht werden.

An jener wichtigen Stelle der "Argonauten", als Aietes ihr eben von der Landung Jasons und seiner eigenen Absicht, ihn wie früher Phryxus zu vernichten, berichtet hat, sagt Medea:

Ein törichter Schütze ist der Mord,
Schießt seinen Pfeil ab ins dunkle Dickicht,
Gewinnsüchtig, beutegierig,
Und was er für ein Wild gehalten,
Für frohen Jagdgewinn,
Es war sein Kind, sein eigen Blut,
Was in den Blättern rauschte, Beeren suchend (106 ff.)

Und wenig später erwidert sie Aietes:

... so steh ich dir bei,
Helfe dir bekämpfen den Feind,
Helfe dir schmieden den Todespfeil,

sondern auch mancherlei Anmerkungen und Besserungen aus den Apparaten der HKA und den Grillparzer-Jahrbüchern schon in den Text eingearbeitet worden sind.

2 92 ff.

3 Wenn hier und im Folgenden die Bezeichnung "Metaphorik" in weiterem Sinne auch auf sprachliche Bilder bezogen wird, die die Rhetorik anders klassifizieren würde, so halten wir das insofern für gerechtfertigt, als sich in der neueren Forschung immer mehr die Überzeugung durchsetzt, daß die Metapher Grundlage der Bildfindung sei. Vgl. z.B. Harald Weinrich: "Die Metapher ist nicht ein verkürztes Gleichnis, son-

Den du abdrücken willst ins dunkle Gebüsch,
Nicht wissend, armer Schütze, wen du triffst. (213 ff.)

Hier kommt deutlich jene auch in "König Ottokar" im Bilde des Jägers vorhandene und für viele Dramenhelden Grillparzers charakteristische Grunderfahrung zum Ausdruck: Derjenige, der eine Tat ausführt und sie in seiner Absicht auf ein bestimmtes Ziel richtet, muß erleben, daß diese Tat, sobald sie geschehen ist, in ganz andere Bezüge gehört, als er beabsichtigt hatte, daß sie sich, wirklich geworden, verselbständigt hat und mit seiner Intention nicht mehr übereinstimmt. Diese Erfahrung macht in "Ein treuer Diener seines Herrn" auch Graf Peter, als er seinen Dolch in den dunklen Gang schleudert, um den Mörder Otto zu treffen, stattdessen aber die Königin tötet,⁴ oder ebenso Jaromir in der "Ahnfrau", wenn er seinem Verfolger den Todesstoß versetzt und es sich später herausstellt, daß dieser Verfolger der eigene Vater ist.

So handelt es sich auch um tragische Ironie, wenn im dritten Aufzug der "Medea" König Kreon, der die Absicht hat, Medea zu verstoßen und Jason zu Kreusas Gatten zu machen, zu diesem sagt:

Du wirst dich wieder heben, glaube mirs.
Dem Bogen gleich, der raschen Schwunges losschnellt
Und fliegend zu dem Ziele schickt den Pfeil,
Sobald entfernt, was seinen Rücken beugte,
Wirst du erstarken, ist nur sie erst fern. (1335 ff.)

Das aus dem mittleren Teil der Trilogie schon sinnerfüllte Bild des Bogens weist von vornherein darauf hin, wie sehr bei diesem Anschlag des Königs auf Medea Intention und Wirklichkeit auseinanderklaffen werden und daß auch er - wie Aietes - "sein eigen Kind" treffen wird.

dern das Gleichnis ist allenfalls eine erweiterte Metapher." ("Semantik der kühnen Metapher", DVJS 37 (1963) S. 337).

⁴ Diese Szene ist eine (gerade durch den Vorgang des Wurfes als solche ausgewiesene) Fortentwicklung jener Szene aus dem 5. Akt von "Blanka von Kastilien", wo ebenfalls im dunklen Gang ein vom Veranlassenden (dem König) nicht gewünschter Mord geschieht.

Wenn sich die Tat verselbständigt und sich schließlich in ihrer zunächst nicht durchschauten Wirklichkeit gegen den Täter wendet, gebraucht der den Folgen seiner Taten ausgelieferte Dramenheld immer wieder - wie wir es im "Ottokar" sahen - Jagdmetaphern, die ihn selbst als einen Gejagten hinstellen. Schon in der "Ahnfrau" findet sich eine Rede des Räubers Jaromir über die Polizeiaktion, die ihm gilt:

Fort, hinaus! auf Menschenleben!
 Laßt die Treiber fertig sein,
 Und dann wacker losgejagt,
 ...
 Es ward mir die Jagdlust rege
 Bei der fröhlichen Erzählung,
 Wie die Netze sein gestellt
 Und nun bald das Wild gefällt. (1364 ff.)⁵

In diesem Zusammenhang sei noch auf die Verwendung des Bildfeldes in "Ein treuer Diener seines Herrn" eingegangen. Hier steht es immer in Zusammenhang mit Herzog Otto und dient zunächst zur Beschreibung der Art, wie er durch sein Werben um Erny Unruhe stiften will (98 "Kläffer", 133 f. Hundemetaphern). Otto selbst sagt von Bancban:

Ich wollt ihn ärgern; seht, das war der Punkt!
 Ihn, der die Jagd mir hemmt, die Lust verdirbt.
 Was kümmert mich sein Weib mit ihrem blonden Haar?
 (158 ff.)

Doch geht es Otto nicht anders als Grillparzers übrigen "Jägern", schon bald ist er selber das Wild. Zu Erny: "Verstärkt ihr noch die Macht so vieler Reize? O schmückt euch nicht! wir sind schon wund genug!" (669 f.) Schließlich kehrt das Bild des "blinden Schützen", der Otto in seinem Werben um Erny war, wieder, wenn der geistesgestörte Mörder von einem Traum erzählt, in dem ihn der Knabe Bela vor der sein Gewissen bedrängenden

5 Weitere ähnliche Belegstellen sind: BlvK 4102 "Im eignen Garn gefangen", GVG 433 "Todesnetz", GVG 447 "Verrätternetz", GVA 707 "ins Netz gefallen", GVM 1173 "umgarnt", GVM 1211 "Todesnetz", GVM 2245 f. das Wild "umstellt mit Jägernetzen", MLW 1114 "Netz", MLW 1514, 1758 "Schlingen", MLW 1938 f. "Netz", TL 2501 ist der "wilde Jäger" Rustan (1785) "umgarnt". Vgl. auch des gejagten Rustans Ausspruch "Unheil, nie dein Köcher leer!" (TL 1064).

Erny schützt:

Dort hielt er [Bela] Wacht; und wenn die Gräfin kam,
Da spannt' er seinen Bogen wie Kupido,
Und schoß nach ihr den Pfeil. (1485 ff.)⁶

Wir sehen, wie der Bildbereich der Jagd hier immer wieder prägnante Bilder für eine Grundsituation des handelnden Menschen in Grillparzers Dramen liefert und wie das Bildfeld in seiner Konstanz zugleich Sinnbezüge herstellt.⁷

Noch ein zweites Bild gehört zu der Erfahrung der Diskrepanz zwischen Intention und geschehener Tat: das der Kluft oder des Abgrundes. In der "Ahnfrau" gebraucht es Jaromir, als er erkannt hat, daß der Verfolger, den er tötete, sein Vater ist: "Zwischen Handlung und Erfolg Dehnt sich eine weite Kluft" (2984 f.). In dieser Kluft sind für Jaromir "tiefverhüllte, finstre Mächte" wirksam, und auch der alte Graf Barotin faßt deren Wirksamkeit ins Bild des Abgrundes (1466). In dem Fragment: "Friedrich der Streitbare" weist Kunigunde hin auf "die ungeheure Kluft, Die zwischen Tun und Wollen sonst sich dehnt" (16 f.). In der "Sappho" ändert sich zwar der Aspekt - hier handelt es sich nicht mehr um dunkle Mächte - nicht aber die Grunderfahrung. Auch Sappho, die sich liebend zu Phaon gewendet hat und ihn doch nicht erreicht, fühlt sich am Rande einer "weiten Kluft" stehend (394 ff.). In der "Jüdin von Toledo" warnt Isaak Garceran, der den König vom "Blendwerk" der Liebe zu Rahel zu den königlichen Pflichten zurückführen will, davor, diese Absicht zu verwirklichen: "Ihr brecht den Hals, Wenn ihr den weiten Abgrund überspringt." (871 f.)

-
- 6 Auch sonst kommt wiederholt Jagdmetaphorik in Verbindung mit Liebesbeziehungen vor: Sa 1503 "Beute", TrD 1643 "süße Beute", MLW 662 handelt von den "heißen Pfeilen" der Liebe, Li 8 "süße Beute".
- 7 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Rodrigos Worte in "Blanka von Kastilien" 2504 f.: "so wie der Spürhund folgt des Wildes Fährte, so kette du dich an seine Fersen", und das Fragment "Robert, Herzog von der Normandie" 21 ff. und 35 f. Im Opernlibretto "Melusina" stellt der Anfang die Jagenden als diejenigen dar, die in blindem "Realismus" befangen, die Wirklichkeit des "Wunders" nicht zu erhaschen vermögen.

Während wir bisher unsere Aufmerksamkeit auf jenen Bruch zwischen Intention und Wirklichkeit der Tat gerichtet haben, die viele von Grillparzers Dramenhelden erfahren, weisen uns einige Belege der Jagdmetaphorik auf ein Problem, dem nun noch weiter nachgegangen werden muß: Sie zeigen, wie sich die selbständig gewordene Tat gegen den Täter selber wendet, so daß er sich schließlich als einen Gejagten erlebt, und werfen die Frage auf nach dem Fortwirken der Tat, wenn sie geschehen ist, d.h. sich von der Intention des Täters gelöst hat. Auch hier finden wir den Sachverhalt wieder in einem charakteristischen Bildbereich ausgedrückt, dem der Pflanze.

Ein wesentliches Mittel der Organisation dramatischer Spannung in "Die Ahnfrau" ist es, daß sich in der metaphernreichen Sprache ständig Vorausdeutungen auf die Enthüllung der Wahrheit am Schluß des Stückes finden. Besonders offensichtlich erfüllen diese Funktion die Pflanzenmetaphern. Zunächst benutzt sie, auf das gräfliche Geschlecht bezogen, der alte Graf, der vom Niedergang des Hauses Borotin spricht.⁸ Wenn nun, nachdem sich die Pflanzenmetaphorik so mit dem Geschlechte Borotin verbunden hat, Bertha (272) von Jaromir sagt, er sei "edlem Stamm entsprossen", so greift das Bild hier über das vordergründig Gemeinte hinaus und bereitet die Erkenntnis vor, daß es sich bei Jaromirs Stamm nicht um einen beliebigen, sondern um den der Borotin handelt. Ähnlich steht es, als der Hauptmann gegenüber Jaromir, den er nicht kennt, für die Räuber und ihren Führer die Metaphern "Stamm" und "Wurzeln" verwendet, die dann von Jaromir in der Anspielung auf die "Eiche" aufgegriffen werden (1227 f., 1299).

- Noch auffälliger aber zeigt sich, wie das Bildfeld zugleich den vordergründigen Sinn übergreifendes und relativierendes

8 1 ff.: "Zweig"; "der morsche Stamm"; "Schlag", der die Eiche fällt; "Segensäste"; "wachsen und vergehen"; 97 "welker Greis"; 100 "von dem ... Stamme"; 109 "fortgepflanzt von Mund zu Mund"; 113 "Zweig des Stammes"; 121 "blühend"; 128 "sproßten"; 176, 2570 "Stamm"; 481 "jung und blühend"; 1501 "einen welken"; 1082 das Bild des jungen Bäumchens; 502 ff. "Zweig", "Stamm"; 518 "welke Greise"; 558 "entsproßt".

Sinnfeld ist, wenn der Graf sich in einem längeren Monolog mit den Taten der Menschen und ihren Wirkungen beschäftigt und die Taten als Samen sieht, der sich zur Pflanze entfaltet und dessen Früchte die Kinder der Handelnden genießen (62 ff.). - Günther benutzt das gleiche Bild (536 ff.), um die Folgen eines Verbrechens zu beschreiben, das sich die Ahnfrau des Hauses Borotin hat zuschulden kommen lassen:

Mit der Ahnfrau blutger Leiche
Ward der Sünde Keim begraben,
Aber nicht der Sünde Frucht.

Die "Frucht" der "Sünde" aber ist das Geschlecht Borotin, dem sich die Pflanzenmetaphorik in "Die Ahnfrau" zuordnet und dessen Untergang sie deutet.

So stellt hier das Bild schon eine Verbindung her zwischen der den Personen des Stückes zunächst nicht bekannten oder von ihnen aus dem Bewußtsein verdrängten Untat der Ahnfrau und dem Niedergang des Geschlechtes - eine Verbindung, deren Offenbarwerden den Inhalt des Stückes ausmacht. Sie kann im Zusammenhang mit einer frühen Tagebucheintragung Grillparzers gesehen werden, auf die Böckmann⁹ hingewiesen hat: "Wer ein Verbrechen verbergen will, verscharrt ein Samenkorn in die Erde."¹⁰ Hier tritt zu der Verselbständigung und Fortentwicklung der vollbrachten Tat, die wir im Bild der Pflanze ausgedrückt fanden, eine wichtige Voraussetzung hinzu, die nicht nur in "Die Ahnfrau" festzustellen ist: Der Täter wendet sich ab von den Folgen seiner Tat; er bemüht sich nicht, mit seiner Erkenntnis-kraft die Bedeutung seiner Tat in der Wirklichkeit zu erfassen, sondern er verdrängt die Erinnerung daran und will - in den Worten des Aietes - "Das Gegenwärtige aus der Gegenwart

9 AaO., S. 39.

10 Tgb. 34. FG IV S. 240. Eine ähnliche Verwendung des Bildes findet sich in "Blanka von Kastilien" 1228 ff., wo Lara von seinem Anschlag sagt: "die Erde ist bereitet, das Samenkorn mit schlauer Hand gesäet, soll jenem Wütrich blutge Früchte tragen", und im "Drahomira"-Fragment (S. 1117) 10 f.: "Ihr, die ihr ewge Feinde dessen, was gedeiht, zu jedem Keime des Verderbens Same streut".

Und nicht aus dem betrachten, was vergangen" (GVA 169 f.). Gerade dadurch aber fördert er das Wachsen der Folgen, die auf geheimnisvolle Weise stets mit ihm verbunden bleiben und die viele Grillparzersche Dramenhelden in der Katastrophe dann auch in der Andersartigkeit der Intention gegenüber als relevant für sich anerkennen.

Für das "Goldene Vließ" ist das wiederholte "Vergraben", das hier sogar auf der Bühne konkretisiert wird, und das "Hervorwachsen" des Vergangenen ins Gegenwärtige hinein charakteristisch. Aietes sagt (GVA 54) hinsichtlich der Mordtat: "begrabs in deiner Brust." Als ihm Jason nach dem Tode des Absyrtus das Vließ, das Zeichen seiner Mordtat an Phryxus, entgegenhält, bricht der König in die Worte aus: "Verschling mich, Erde! Gräber, tut euch auf", worauf Jason antwortet: "Zu spät, sie decken deinen Frevel nicht." (GVA 1763 f.) - Medea, die Vließ, Stab und Schleier vergraben hat, wird von Gora (GVM 109 f.) gehöhnt: "Grab ein, grab ein die Zeichen deiner Tat, Die Tat begräbst du nicht!" Schließlich muß Medea sagen: "Öffne dich, bergendes, Hüllendes Grab!" (GVM 1983 f.) Die Vorstellung vom Eingraben eines Keims kehrt sowohl im Hinblick auf Medeas eigene Verbindung mit der die Jason-Handlung übergreifenden Freveltat des Aietes ("Des Kolcherkönigs königlicher Sproß" GVM 1165) als auch im Hinblick auf ihre Kinder, die Repräsentanten von Jasons Schuld ("seines Bettes Sprossen" GVM 994, "Schößlinge der gefällten Königsreiche" 1180, "Soll Jasons Stamm wie trocknes Heidekraut Am Wege stehn, vom Wanderer getreten?" 1533 f.) in Pflanzenmetaphern wieder. - Durch die in der Tötung der Kinder vollzogene endgültige Trennung von Jason gibt dann Medea selbst eine - nun freilich tragische - bejahende Antwort auf die Frage, die sie im ersten Aufzug der "Medea" an Gora stellte: "Der Augenblick, Wenn er die Wiege einer Zukunft ist, Warum nicht auch das Grab einer Vergangenheit?" (114 f.)

Mit der Tat und ihren Folgen also haben wir es bei diesen Beispielen der Pflanzenmetaphorik zu tun. Die Gabe, die durch die Pflanzen gekennzeichnete Entfaltung der Tat in ihren Folgen zu durchschauen, die Medea in den ersten beiden Teilen der Tri-

logie als Magierin besitzt, wird im Bild des Baumes ausgedrückt:

Dunkle Kunst, die mich die Mutter gelehrt,
Die den Stamm du treibst in des Lebens Lüfte
Und die Wurzeln geheimnisvoll
Hinabsenkst zu den Klüften der Unterwelt...
(GVA 250 ff.)

Die Fähigkeit, die Zukunft vorausszusehen, beruht hier auf einer geheimnisvollen Entsprechung der Unterwelt der noch wirkenden Taten und des Bereiches der Entschlußkraft, den Medea an anderer Stelle auch "des Wollens sonniges Reich" nennt (GVA 1026 f.). So wird menschliches Handeln zugleich als Ergebnis früheren Handelns und als Ausgangspunkt einer neuen dynamischen Entwicklung gesehen. Hier scheint ein zyklisch sich wiederholender Ablauf vorzuliegen, der auch im Bilde des periodischen Pflanzenlebens in Medeas Anrufung der Götter zum Ausdruck kommt. So verbinden sich erster Anlaß und letzte Folge des Geschehens:

Die ihr zählt die Halme der Gegenwart,
Sorglich bewahrt des Vergangenen Ähren
Und durchblickt der Zukunft sprossende Saat,
Euch ruf ich an! (GVA 399 ff.)¹¹

Eine ähnliche Sicht läßt Jason vom Mannesalter sagen:

11 Für die beiden Aspekte der Tat oder des Entschlusses, die die Pflanzenmetaphorik einander bildlich zuordnet, nämlich den des Veranlaßtwerdens und den des Veranlassens, sollen aus der Fülle der Belege hier noch einige Beispiele gegeben werden: BlvK 1518 ff. "Glück willst du ernten und du säst Verderben? Nicht so? was du gesät, wirst du auch ernten! Schon keimt die Saat!"; 1356 "blutige Entwürfe keimen"; 3878 "der Bosheit Früchte"; 4799 "der Sünde süße Früchte". Sa 1710 f. "Was ich gesagt! Die Winde tragens hin, Es soll nicht Wurzel schlagen in dem Herzen!" - Sa 1895 "Genieße nun die Frucht, die du gepflanzt!" - KO 468 f. "Verzehren, was der vorige Tag gebracht und ernten, was der nächste soll verzehren." - TL 798 "Pflückt die Früchte seiner Tat" - BrH 1172 ff. "Hat in der Zukunft zweifelhaftes Reich Den Samen man geworfen einer Ernte, Die manchmal gut und vielmal wieder spärlich" - MLW 313 "die Entschlüsse keimen, wachsen, reifen" - TL 1108 f. Wünsche und Verlangen "keimen" - KO 1536 Falschheit "wurzelt" tief im Herzen - TL 2700 f. "Und was jetzt verscheucht der Morgen, Lag als Keim in dir verborgen".

Die Gegenwart ist dann kein Fruchtbaum mehr,
 In dessen Schatten man genießend ruht,
 Sie ist ein unangreifbar Samenkorn,
 Das man vergräbt, daß eine Zukunft sprosse.
 (GVM 780 ff.)

Es ist offensichtlich, daß solche Metaphorik, die im selben Bildbereich die Tat als Verursachtes und als Ursache darstellt, mit dem Prinzip der Kausalität zu tun hat. Schon hier sei aber darauf hingewiesen, daß später zu behandelnde Bildfelder zeigen werden, wie das Pflanzenbild hier noch sehr viel exakter gemeint ist und Ausdruck einer Gesetzmäßigkeit werden kann, die nicht auf den linear-chronologischen Aspekt von Ursache und Folge festgelegt ist, sondern ein direktes Ineinandervorhandensein von Anfang und Ende meint, wie Same und Frucht es aussprechen.

Wir haben es bei unserer Untersuchung der Pflanzenmetaphern bisher hauptsächlich mit verhängnisvollen Taten und deren Antrieben und Folgen zu tun gehabt, so daß leicht der Eindruck entstehen könnte - und in der Tat wird diese Ansicht in der Literatur nicht selten vertreten - daß für Grillparzers Menschen jedes Tun an sich schon verhängnisvoll sei, daß die "vita activa" schon immer eine Verstrickung ins Verderben bedeute. Eine solche Ansicht aber bedarf der Modifikation. Das wird deutlich, wenn wir nun feststellen können, wie die gleichen Pflanzenmetaphern, in denen wir die Struktur des verhängnisvollen Handelns erläutert fanden, auch dem segensreichen Tun zukommen. Als sich Blanka opfern will, um den Bürgerkrieg zu enden, braucht sie das Bild:

Aus meinem Grabe wird der stolze Baum
 des Glücks Kastiliens von neuem sprossen,
 mit meinem Blut gedüngt, wird er voll Segen
 die Zweige decken über dieses Land.
 (BlvK 3541 ff.)

- Sappho erkennt, daß die Dichtung, die sie ihrem Lande geschenkt hat und die der "Dichtrin Ruhm" bedeutet, "Saat für die Ewigkeit" ist (1991). - Wenn Herzog Otto im "Treuen Diener seines Herrn" zu Erny sagt:

Verkennt ihr denn
Der Tugend schönstes, weltbeglückend Vorrecht,
Wo sie geblüht, auch Samen auszustreun?
(1243 ff.),

so genügt es keineswegs, in den sprachlichen Bildern nur den gleisnerischen Redeschmuck des Verführers zu sehen. Vielmehr ist es ein Charakteristikum von Grillparzers sprachlichen Bildern, dem wir noch häufiger begegnen werden, daß sie - unbeschadet ihrer charakterisierenden Funktion - eine dem Sprechenden unbewußte Eigenaussage haben können, die in ihrem Sinnbezug liegt. Insofern hat diese Äußerung über die Tugend durchaus ihre Gültigkeit, wenn auch Otto sie macht.¹² - Ganz eindeutig ist in "Weh dem, der lügt!" auch die gute Tat Gegenstand jener Grunderfahrung, die wir in der Pflanzenmetaphorik ausgedrückt fanden: Es ist die Rede von der "Aussaat christlicher Gesittung" (1698), und Edrita sagt: "So pflanzt sich fort des Guten schwacher Same Und künftig Heil entspringt für mein Volk." (1754 f.) Schließlich des Bischofs berühmter Ausspruch: "Das Unkraut, merk ich, rottet man nicht aus, Glück auf, wächst nur der Weizen etwas drüber." (1805 f.)

Höchst bedeutsam ist für diesen Zusammenhang auch eine Stelle im gleichen Drama, wo das Zitat aus der Bergpredigt, "An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen", auf merkwürdige Art abgewandelt ist. Der Fährmann sagt von den christlichen Missionaren und ihrem Gott: "Und wenn die Frucht man kennet aus der Saat, Gilt mehr ihr Gott als Wodan oder Theut." (1477 f.) Hier ist das Wirken der Missionare Saat; Frucht aber, die die Saat spendet und doch zugleich wieder aus der Saat hervorgeht, ist Gott.

Auch ist zu erwähnen, daß die beiden vorbildlichen Herrscher in Grillparzers Dramen, Rudolf in "König Ottokars Glück und

12 In diesem Zusammenhang ist es interessant, daß die neuere Forschung den Charakter Ottos, den man früher doch wohl allzu schwarz zu malen geneigt war, differenzierter sieht. Vgl. Gerhart Baumann: "Ein treuer Diener seines Herrn", Grillparzer-Forum Forchtenstein 1965, S. 27 f. und Heinz Politzer: "Verwirrung des Gefühls", DVLG 39 (1965), S. 58 - 86.

Ende" und Primislaus in "Libussa", beide als Landmänner dargestellt werden: Primislaus realiter und Rudolf in seiner langen Rede zu dem Schweizersoldaten (KO 1643 ff.).

Es dürfte also klargestellt sein, daß die Grunderfahrung, die wir in der Pflanzenmetaphorik manifestiert sahen, dem Handeln in Grillparzers dramatischer Welt schlechthin innewohnt, ohne daß es damit als verderblich präjudiziert wäre.¹³ Ein solcher Befund wird durch eine "wertneutrale" Verwendung des Pflanzenbildes, die das Eingehen irdischer Bindungen als notwendig zur Erlangung von Weisheit ansieht, ergänzt (Vgl. auch die Verbindung "Frucht, ... Wirklichkeit, Bestand" GVM 1530). Der König sagt in der "Jüdin von Toledo":

Denn wie der Baum mit lichtentfernten Wurzeln
Die etwa trübe Nahrung saugt tief aus dem Boden,
So scheint der Stamm, der Weisheit wird genannt
Und der dem Himmel eignet mit den Ästen,
Kraft und Bestehn aus trübem Irdischen,
Dem Fehler nah Verwandtem aufzusaugen.
(165 ff.)¹⁴

Wir haben in den Pflanzenbildern jenes für das Handeln in Grillparzers Dramen so charakteristische Phänomen weiter erläutert gefunden, daß die Tat, sobald sie Wirklichkeit geworden ist, sich selbständig weiterentwickelt und zugleich auf den Täter, der sich - wenigstens soweit es sich um Untaten handelt - gewöhnlich bemüht, sie zu vergessen, bezogen bleibt. So kommt es, daß schließlich die Folgen der Tat wieder dorthin zielen, wo ihr Antrieb lag. Der Moment, in dem dieser Sachverhalt schuldigen Dramenpersonen klar wird (es kann sich dabei auch um einen längeren Prozeß handeln), ist wiederum durch eine bestimmte charakteristische Metapherngruppe gekennzeichnet, die des Giftes.

In der "Ahnfrau", die ja von ihrer Anlage her viele solche

13 Auch Libussa benutzt, als sie Prag segnet, Pflanzenmetaphern: "Baut eure Stadt, denn sie wird blühen und grünen..." (2400).

14 Über die vielfältigen weiteren Belege der Pflanzenmetaphorik, die vor allem im "Bruderzwist" eine große Rolle spielt, können wir hier hinweggehen, da sie keine wesentlichen neuen Gesichtspunkte erbringen.

Situationen enthält, wird das Gift immer wieder erwähnt, wenn der von den Personen gewünschte Scheinverhalt der Umstände nicht mit der ihnen ahnend oder sicher bewußten Wahrheit übereinstimmt. So von Jaromir: "Daß ich es im Innern wußte Und es ihr verbergen mußte, Das war meine giftge Qual" (1817 ff.) und wiederholt in bezug auf die Ermordung des Grafen, die als Realität anzuerkennen Jaromir sich immer wieder weigert: "der Hölle giftger Hohn" (2713), "der Hölle giftger Trug" (3025). Ähnlich der Graf: "Seht des Schicksals giftgen Hohn" (2522), Bertha über die Erkenntnis, daß Jaromir ihr Bruder ist: "Nage, nage, giftges Tier, Nage, aber schweige mir!" (2630 f.). Die das Entzücken durchziehende Ahnung des Verhängnisses macht ihr auch die Liebe zum Gift: "Und ich trank der Liebe Wonne Und ihr Gift aus seiner Hand." (1549 f.)¹⁵

In "Sappho" wird Gift dreimal im Zusammenhang mit Sapphos Erkenntnis verwandt, daß Phaon nicht sie, sondern Melitta liebt (1104, 1291, 1820). - Medea, die durch Jasons Schuld die verhängnisvolle Vergangenheit trotz klarer Erkenntnis niemals hat überwinden können, sagt, als sie ihn schließlich verläßt:

Wär etwas in der weiten Welt geblieben,
 Das er mir nicht vergiftet, nicht zerstört:
 Vielleicht, daß ich jetzt ginge, meine Rache
 Den Göttern lassend ... (GVM 1845 ff.)¹⁶

15 In "Blanka von Kastilien" ist, wenngleich die Verwendung des Wortes hier noch etwas undifferenzierter zu sein scheint, deutlich festzustellen, wie sich das Bild des Giftes um die verschiedenen Geheimnisse gruppiert, die für die Personen allmählich ans Licht treten: des Königs Verhältnis zu Blanka (551, 955, 1226, 1870, 3160), Fedrikos Beziehung zu Blanka und sein Verhalten im Kampf Pedros und Trastamaras (1609, 2463), die Intrige der Padillas (2914, 3402, 3408, 3442, 4659, 4828).

16 Charakteristischer als das Gift selbst ist freilich für dieses Drama das Bild der Schlange, das hier an markanten Stellen auftaucht, wenn die Wirklichkeit in ihrer Diskrepanz zum Wunschenken der Personen sichtbar wird. (Robert Mühlher weist in einer Interpretation von "Der Traum ein Leben" auf die Schlange am Baum der Erkenntnis hin: Österreich in Geschichte und Literatur 7 (1969) S. 331.) Phryxus nennt Medea, der er sein Schwert gegeben hatte, "Schlange", als er (GVG 431) erkennen muß, daß er unbewaffnet dem Tode ausgeliefert ist. - Wenn in "Die Argonauten" Jason und Medea ihre

Liebe bekennen, sieht Aietes, der durch seinen Mord an Phryxus das ganze Geschehen ausgelöst hatte, plötzlich seine Wünsche vereitelt. Nun ist er es, der Medea als "Schlange" bezeichnet (1359). Wenn dann Jason Medeas Liebe verrät, indem er sie zwingt, ihm das Goldene Vließ zu verschaffen, spricht sie von ihm als von einer "Schlange! Die mich umwunden, die mich umstrickt, Die mich verderbt, die mich getötet!" (1541 ff.). Die Szene in der Schlangenhöhle ist der Ort des Scheiterns von Jasons und Medeas Ehe. Diese Tatsache bleibt trotz Medeas Versuch, in Griechenland ein neues Leben zu beginnen, das ganze "Medea"-Drama hindurch wirksam, und so bezieht sich Jason eigentlich immer auf die Wirklichkeit seiner eigenen Schuld, wenn er später im Zusammenhang mit dieser Szene das Bild der Schlange auf Medea anwendet (GVM 474, 914 ff.). Diese selbst nennt später Kreusa eine "weiße, silberhelle Schlange" (115), als Jason sie zum zweitenmal verraten hat und Kreusa heiraten will. Die Kinder ihrer verhängnisvollen Bindung zu Jason nennt Medea "Natternbrut" (1673). Im Grunde sind für sie beide Szenen Stationen, an denen sie die Verwirklichung des ihr von Aietes prophetzeiten Schicksals erkennen muß. Wenn sie schließlich in der Flamme selber die vernichtenden Kräfte der Vergangenheit, die sie begraben hatte, beschwört, um den Palast von Korinth zu vernichten und Kreusa zu töten, und damit sich selbst in die ihr geweissagte Situation der Ausgestoßenen bringt, spricht sie die Flamme als "züngelnde Schlange" an (2005).

Ein anderes Drama, in dem das Bild der Schlange besonders häufig verwandt wird, ist "Blanka von Kastilien", wo fast alle der hauptsächlich agierenden Personen, sobald ihnen klar wird, daß das Geschehen ihrem Willen zuwiderläuft, ihre Kontrahenten als Schlangen apostrophieren. (Vgl. 263, 955, 1609, 1880, 2581, 2606, 2914, 3439 ff., 4829, 4854, 4874). Besonders augenfällig ist hier das Auseinanderklaffen von Intention und Wirklichkeit, für das wir das Schlangenbild als Charakteristikum ansehen, schon im vorhinein im Bilde fühlbar, wenn Fedriko den Ausweg aus der Burg, auf dem er Blanka retten will, und auf dem sie den Tod findet, als einen "dunklen Schlangengang" beschreibt,

der in des Felsens ausgehöhltem Bauch
mit tausend Krümmungen verborgen kriecht
und nahe bei Sevilla erst dem Licht
die düstern Eingeweide scheu enthüllet. (3230 ff.)

In "Sappho" repräsentiert die Schlange 1092, 1105, 1114, 1206 ff., 1296 und 1819 Sapphos Gefühl für die Liebe Phaons und Melittas, also für das Fehlschlagen ihrer Hoffnungen. 1883 ff. gebraucht Rhamnes dann das Bild der schlangenhaarigen Rachegöttin, um Phaon klarzumachen, wie sein Verhalten gegenüber Sappho auf ihn selbst zurückwirken werde. In "Der Traum ein Leben" gebraucht Rustan Schlangenbilder für Zanga, als er das Verhängnis erkannt hat, in das ihn dieser führte (2515, 2544, 2546). - In der "Jüdin von Toledo" spricht der König die Erkenntnis der Schuldverstrickung, die seiner Liebe zu Rahel innewohnt, im Bilde des Wüstenwande-

In "König Ottokars Glück und Ende" ist das Gift zweimal für jene zwiespältige Situation gebraucht, in der Ottokar, der schon mit dem Kaiser Frieden geschlossen hatte, um die Verderblichkeit und Gefahr eines neuen Krieges wissend, dennoch seinem Ehrgeiz und Kunigundes Willen folgt und erneut den Krieg beginnt:

Sie hat den giftgen Stachel mir gesenkt
In meine Brust; sie mag zugegen sein,
Wie ich ihn auszieh oder im Bemühn
Ihn drücke in das Innerste des Lebens!
(2385 ff.)

Und:

Und als ich blutend heimkam aus der Schlacht,
Goß sie mir Gift, statt Balsam, in die Wunden.
(2673 f.)

In "Der Traum ein Leben" ist das charakteristische Anwendungsfeld des Giftes das Wirksamwerden einer Reaktion auf Rustans Gewalttaten bei den Untertanen, das seinen Ruhm und seine Machtstellung als Schein entlarvt. Hier zeigt sich, wie die Metapher situationsgebunden eine vom Sprechenden momentan intendierte Wirkung erzielen - nämlich Rustans Gegner in ein ungünstiges Licht stellen - und doch zugleich den großen Sinnzusammenhang offenbaren kann: das Auseinanderklaffen von Rustans Scheinposition und der Wirklichkeit. Er sagt von der Aktivität Karkhans und seiner Freunde: "Gift von Schlangen und Insekten, Auf des Leuen Untergang" (2074 f.) und zum alten Kaleb, der die Wahrheit über Rustans Mord bekanntmacht: "Geifre Wurm, ich geh, zu ordnen, Was unschädlich macht dein Gift" (2175 f.).

Auch der König in "Die Jüdin von Toledo" benutzt das Bild des Giftes, als er Rahel zum letztenmal gesehen hat und der Durst nach Rache an den Mördern durch das Bewußtsein der Schuld abgelöst worden ist: "Ein lauernd Etwas in dem Feuerblick Vergiftete, entstellte ihre Schönheit." (1850 f.)

Ähnlich dem Gift wird das in "König Ottokars Glück und Ende"

rers aus, der zu einer Oase kommt und aus der Quelle trinkt, auch wenn sich "die Schlange unterm Busch" ringelt (1699).

bereits in Erscheinung getretene Bild des Stachels verwendet. Ottokar sagt an späterer Stelle von Kunigunde: "Mit Hohn und Spott hat sie mich aufgestachelt" (2675).

Wenn Jaromir in "Die Ahnfrau" erkennen muß, daß die Musik, aus der er Hoffnung schöpfte, der Grabgesang für seinen Vater ist, vergleicht er die Töne mit "Honigbienen", die ihren Stachel gegen ihn kehren (3071 ff.). Sappho sagt von Melitta, sie wünsche nicht, daß Phaon "In dieses Mädchens Busen Wünsche weckte, Die, unerfüllt, mit bitterm Stachel martern" (772 f.). Jason, der trotz aller Abneigung des Griechen gegen die Barbaren Medea heiratet, spricht vom "Stachel des ersten Schauders" (GVM 487).

In "Libussa" sagt Primislaus:

Befriedigt ist das Tier nur und der Weise,
Den Menschen, die gleich mir und gleich den meisten,
Ward das Bedürfnis als ein Reiz und Stachel
Von ewgen Mächten in die Brust gelegt,
Bedürfnis, das sich sehnt nach der Befriedung
Und dort auch noch zu neuen Wünschen keimt.
(2058 ff.)

Insofern das Bild des Stachels nicht nur das Sichtbarwerden verhängnisvoller Wirklichkeit der Wunschwelt gegenüber ausdrückt, sondern - wie die Äußerung des Primislaus besonders deutlich zeigt - Wunsch und Wirklichkeit und damit auch die Antriebe zum Handeln umfaßt, stehen wir hier vor einem ähnlichen Phänomen, wie wir es schon anhand der Pflanzenmetaphorik (der "keimt" in dem zitierten Passus des Primislaus ja angehört) feststellten, daß nämlich Antriebe und Folgen des Handelns bildlich zu einer rein kausal nicht erklärbaren zyklischen Struktur zusammengeschlossen sind.

2. Verkennen und Verhängnis

Bisher haben wir uns bemüht, anhand einiger Bildfelder ein Erlebnis der Personen in Grillparzers Dramen zu verdeutlichen, daß nämlich ihre Taten, sobald sie vollbracht sind, sich selbständigen und unabhängig vom Willen des Urhebers weiterwirken. Nun werden wir dasselbe Phänomen aus einer anderen Perspektive zu behandeln haben. Nicht so sehr die Entwicklung der Folgen, sondern das Entstehen der Handlung wird hier zur Sprache kommen müssen, ohne daß wir freilich bereits in diesem Kapitel alle Aspekte, die es enthält, klären könnten. Während das Bildfeld des Jägers und Schützen, in dem wir intentional gerichtetes Handeln bisher erläutert fanden, noch auf eine, wenn auch illusionäre Zielrichtung verwies, so gibt es ein Bildfeld, das das Handeln ohne Wirklichkeitskenntnis weit radikaler entlarvt: das des Spiels. Die Metaphern des Glücksspiels evozieren die Vorstellung des Umgangs mit unkontrollierbarem Zufall, der nun nicht mehr als ein gleichsam von außen Kommendes auf die gerichtete Intention einwirkt, sondern diesem Handeln schon inneohnt.¹

In "König Ottokars Glück und Ende" stellt Kunigunde Ottokars verwegenes, ruhm- und machtbesessenes Handeln bloß, wenn sie - ihrerseits freilich durchaus billigend, doch zugleich von der Eigenaussage der Bilder widerlegt - beschreibt, wie er

Das Leben Tausender in seiner Hand,
Es hinsetzt' wie zum fröhlich leichten Brettspiel,

1 Mitunter kommt "Spiel" auch in der Bedeutung "Bühnenspiel" vor, z.B. in "Ein Bruderzwist in Habsburg", wo Rudolf, als Mathias die Macht an sich gerissen hat, sagt:

Er hat nur seiner Eitelkeit gefrönt,
Und dacht er an die Welt, so wars als Bühne,
Als Schauplatz für sein leeres Heldenspiel. (2311 ff.)
In "Weh dem, der lügt" nennt Leon sein Verhalten an Kattwalds Hof ein "Gaukelspiel" (1597). Auch hier werden also Realitätsferne und Schein als Konnotation fühlbar. In einer Reihe von Belegen für "Spiel" ist keine Einschränkung auf eine der Bedeutungen vorhanden.

Auf das von Blut und Staub geteilte Feld
 Und ausrief: Schach! als wenn es Steine wären,
 Vom Künstler plump geformt aus totem Stoff,
 Und Roß und Reiter zubenannt zum Scherz.
 (2105 ff.)

Auch Zawisch, der sich an Ottokars Sturz entscheidend beteiligt, ist ein "Spieler" (Kanzler: "O Rosenberg, ihr spielt ein falsches Spiel" (1535)), so daß hier die Konstanz des Bildes einen Sinnzusammenhang zwischen Ottokars rücksichtslosem Verhalten und der Rache der Rosenberge herstellt, zugleich aber sowohl Ottokars wie Zawischs Tun als wirklichkeitsfremd charakterisiert.

Schon in "Blanka von Kastilien" begegnet häufig das Bild des Spiels, z.B. in Fedrikos Worten 82 ff.:

Um alles, was mir wert und teuer war,
 spielt ich mit dem gewaltgen Schicksal kühn
 das fürchterlich gewagte Spiel. Es ist
 verloren! -

oder wenn er 1025 davon spricht, "des Schicksals falsche Würfel umzustößen".² 3734 erkennt er, wie weit das Ergebnis des Geschehens der Intention des Handelnden entrückt ist:

"Wollen? - Wollen! Schönes Spielzeug!" - In "Der Traum ein Leben" gebraucht Rustan Spielmetaphern, als er den Fehlschlag seiner Absichten erkannt hat. Von Zanga sagt er, daß er es gewesen sei, der "Mich die Würfel hieß ergreifen Zu des Glückes falschem Spiel" (1428 f.), und mahnt später: "Und die Größe ist gefährlich Und der Ruhm ein falsches Spiel" (2653 f.).³ In "Ein Bruderzwist in Habsburg" zielt die Spielmetaphorik vornehmlich auf das Handeln des Mathias. Ferdinand wirft ihm vor:

Für Kriegeruhm und weltlich eitle Ehre,

2 Ähnlich 3687. Auch Rodrigo ist ein "Spieler": 2438 ff., 4590 f.

3 Vgl. auch die Anwendung des Bildfeldes in "Ein treuer Diener", wo der König fragt: "Ist Herrschen denn ein Knabenspielwerk!" (386) und Otto seine Jugend beschreibt: "Emporgetragen von des Haufens Gunst, Aus Hand in Hand, ein Spielball fremder Neigung" (1222 f.) und in "Libussa", wo für Primislaus das Beharren auf seinem Recht Libussa gegenüber später "ein Spiel nur, ein verwegener Scherz" ist (1742).

Das Wohl des Lands, der ganzen Christenheit
Zu setzen auf ein trügerisches Spiel. (891 ff.)

Und Rudolf später:

Mein Bruder ist nicht schlimm, obgleich nicht klug.
Ich geb ihm Spielraum, er begehrt zu spielen. (1288 f.)

Daß Ferdinand in seiner Handlungsweise ebenfalls unter die
"Spieler" zu rechnen ist, enthüllt - unfreiwillig - der Aus-
spruch Wallensteins:

Das sind, weiß Gott! schon die Dampfierrschen Reiter.
Die habt ihr nun wie Würfel in der Hand. (2771 f.)

In der "Jüdin von Toledo" dienen die Spielmetaphern dazu, die
Liebe des Königs zu Rahel, die ihn seine Herrscherpflichten ver-
säumen läßt und den Staat in Gefahr bringt, zu charakterisie-
ren ("das lose Spiel" 865; "dieses Trauerspiel" 904).

Solchem Handeln, das der Illusion verhaftet und dem Zufall
in Gestalt des unvermuteten Andersartigseins der geschehenen
Handlung gegenüber der Intention preisgegeben ist, stellt in
"Des Meeres und der Liebe Wellen" der Priester das wirklich-
keitsbezogene Tun gegenüber:

Du wähltest ewig unter Möglichkeiten,
Wär nicht die Wirklichkeit als Grenzstein hingesetzt.
Die freie Wahl ist schwacher Toren Spielzeug.
Der Tüchtige sieht in jedem Soll ein Muß,
Und Zwang, als erste Pflicht, ist ihm die Wahrheit.
(412 ff.)

Nun gibt es freilich eine ganze Reihe von Metaphern, die zei-
gen, daß das hier geforderte Erkennen der Wirklichkeit gerade
denjenigen besonders schwerfällt, die von einem äußeren Zwang
frei sind, nämlich den Mächtigen. Das gilt nicht nur für die
Gestalten, die, blind ihren Trieben folgend, ganz reaktiv als
Verwirklichung einer Lebensgesetzlichkeit handeln, sondern ge-
rade auch für jene, die in klugem Durchschauen der Sachlage
scheinbar besonnene, zielgerichtete Handlungen ausführen; denn
sie sind es vor allem, die das "Spielzeug" der freien Wahl lie-
ben. Ihr Tun ist, wie das Beispiel des Aietes zeigt, der "klug
... und besonnen" handeln und das "Gegenwärtige aus der Gegen-
wart" verstehen will (GVA 168 f.), zugleich aber die Augen vor

der verhängnisvollen Wirklichkeit verschließt, von Eigensucht manipuliert und in Illusion befangen. Deutlich spricht Tetka diesen Sachverhalt in "Libussa" aus:

Wer seine Schranken kennt, der ist der Freie,
Wer frei sich wähnt, ist seines Wahnes Knecht.
(1185 f.)

und:

Das Denken selbst, das frei sich dünkt vor allen,
Ist eigner Nötigung zu Dienst verfallen.
(1180 f.)

Die Metaphorik sozialer Schichtung, die hier im Bilde vom Freien und vom Knecht auftritt, ist kennzeichnend gerade für diejenigen Dramen, in denen die dem Lebenstrieb zugehörnde Illusion freien Handelns, die zu immer größerer Verstrickung in die Folgen der Handlung führt, eine entscheidende Rolle spielt. So ruft zu Anfang des zweiten Aufzugs in "Der Traum ein Leben" Rustan aus: "Frei, mein eigener Herr und König" (660). - König Ottokar nennt Rudolf, dem er sich an Macht weit überlegen glaubt, einen "Bettelkönig" (1336).⁴ Die Konstanz des Bildes bezieht dann den Niedergang Ottokars immer wieder auf diese illusionsbefangene Haltung, indem sie die Rollen vertauscht. Im vierten Aufzug sagt Kunigunde: "Da sitzt er wie ein Bettler vor der Tür" (2100), Ottokar selber sieht sich "Hinausgestrichen aus der Fürsten Zahl, Ein Dienstmann dessen, der mir sonst ein Spott" (2266 f.). Rudolf dann vom toten Ottokar: "So liegst du nackt und schmucklos, großer König, Das Haupt gelegt in deines Dieners Schoß" (2957 f.). Erst im Untergang hat sich für Ottokar der Widerspruch von Illusion und Wirklichkeit gelöst, und er hat in der Einsicht wirkliche Freiheit gefunden. So kann - wiederum in einer Umkehrung derselben Bilder - Rudolf anordnen, "Daß als ein Kaiser du begraben werdest, Der du gestorben wie ein Bettler bist" (2964 f.).

Ein solcher bildlicher Rollenwechsel von Hoch und Niedrig, Herr und Knecht, entsprechend der illusionsgebundenen Blindheit

4 Schon vorher zu den Abgesandten des Reiches: "Ich seh wohl, euer Herr war euer Knecht". (776)

und ihrer Überwindung, ist in Grillparzers Dramen häufig zu finden. So spricht Libussa, die sich in die Abhängigkeit der Staatsführung eingelassen hat, von "jener Nacht, als bei des Vaters Scheiden Ich Herrin, Sklavin ward von diesem Land" (887 f.), und meint im zweiten Aufzug, daß Primislaus nicht besser als die andern sei, "Ein Sklav des Nutzens; nur der Neigung Herr, Um etwa mit Gewinn sie zu verhandeln" (928 f.)⁵ Von solcher doppeldeutigen Stellung, die dem Herrscher als Mächtigem und daher durch Illusion besonders Gefährdetem eigen ist, sind nur diejenigen Herrschergestalten frei, die im Erkennen eines höheren Bezuges ihr Amt als einen Dienst ausüben, d. h. die aus eigenem Willen "Diener" sind: Rudolf in "König Ottokar" und der Bischof Gregor in "Weh dem, der lügt!". Von diesem heißt es, daß er nur "in seines Herren Dienst" (1698) han-

-
- 5 Primislaus besteht darauf, daß "selbst der Knecht... Herr in seinem Haus" sei (1032). - Humorvoll verwendet Leon die Bilder in "Weh dem, der lügt!", als er zu Kattwald, der ihn als Sklaven und Koch gekauft hat, sagt:
 Denn euer Magen ist mein Untertan,
 Mein untergebener Knecht von heute an,
 Wir stehn als Gleiche gleich uns gegenüber. (575 ff.)
- Rudolf im "Bruderzwist":
 Arm sind wir Fürsten, wissen das Geheime,
 Allein das Offenkundige, was der Bettler weiß,
 Der Tagelöhner, bleibt uns ein Geheimnis. (1320 ff.)
- In "Die Jüdin von Toledo" spricht der König von seinen Großen, "Die, Diener halb und halb auch wieder Herrn, Sich selber dienen und den Herren meistern" (1643 f.). Im "Esther"-Fragment äußert der König gegenüber den Hofleuten, von denen er die Kenntnis der Umwelt bezieht:
 Ich euer Herr? Ihr seids, ihr seid die meinen,
 Denn kann gleich jedem einzelnen von euch
 Den Kopf ich schleudern vor die eignen Füße,
 Zusammen seid ihr mächtiger als ich. (245 ff.)
- Mardochai im selben Stück:
 Hier, wo der König Sklave seiner Diener,
 Der Sklave Herr - nur von sich selber nicht -
 Zu herrschen und zu dienen gleiche Schmach. (853 ff.)
- Fedriko in "Blanka von Kastilien":
 O, König, ihr seid ärmer als
 der Bettler, der vor eurer Untertanen
 armseligen Hütte schimmlicht Brot erbettelt. (2839 ff.)
- König Heinrich klagt im Fragment "Robert, Herzog von der Normandie": "Der ärmste Bettler in meinem Reiche schlummert ruhig am Abend, und sein Monarch kann nicht schlafen!" (18 ff.)

dele. Indessen kann es solchen Charakteren wo nicht an Einsicht, so doch an Kraft gebrechen, dem verderblichen Geschehen zu steuern, wie in "Ein Bruderzwist in Habsburg" Rudolf II., dessen Wahlspruch lautet: "Nicht ich, nur Gott!", und auch Bancbanus, dem "treuen Diener seines Herrn", den sein Dieneramt nicht schützt.⁶

- 6 Ähnlich wie die Metaphern sozialer Schichtung drückt das Bild des Gipfels die Gefährdung des Hochstehenden aus. Eine ganze Fülle von Beispielen bietet "Blanka von Kastilien", wo das Bild des Gipfels immer schon das Stürzen oder wenigstens die Gefahr des Sturzes impliziert: 1146, 1589, 2094, 2101, 2181, 4103, 4453, 4488. Im ersten Aufzug der "Sappho" findet sich Phaon "Auf einen luftgen Gipfel hingestellt" (135), doch wird gleich darauf die Unsicherheit dieses Standorts deutlich, wenn das Bild in das der Wogen wechselt: "Der auf des Glückes Wogen taumelnd wird getragen" (143). Im Zusammenhang mit Sapphos Dichtertum tritt wiederholt das Bild des Gipfels auf (91, 275, 1224), doch sagt sie auch: "Gar ängstlich steht sichs auf der Menschheit Höhn" (275). In der "Medea" gebraucht Jason den Gipfel als Bild seines Elends (427). Herzog Otto sagt im "Treuen Diener seines Herrn", er sei "Geboren auf der unglückselgen Höhe, Wo man nicht Menschen kennt, nur Schmeichler, Sklaven" (1220 f.). Eine deutlich negative Konnotation hat das Bild des Gipfels auch, wenn es gebraucht wird, um Personen klar zu machen, daß die unangenehme Lage, in der sie sich befinden, notwendig zur Größe sei, so von Ottokar: "Hin auf des Berges Mitte stellt ich euch, Und nun klimmt weiter, oder brecht den Hals!" (503 f.) - Zanga zu Rustan:

Ich stellt euch mit einem Ruck,
Seis im Guten, seis im Schlimmen,
Auf des Berges höchsten Hang,
Dessen Mitte zu erklimmen
Ihr gebraucht ein Leben lang. (TL 1451 ff.)

Ganz offensichtlich verwendet Rudolf II. den Gipfel als Bild für die Verblendung in "Ein Bruderzwist in Habsburg":

Ich habe viel gefehlt, ich seh es ein,
Seitdem ich aus den Nebeln, die am Gipfel,
Herabgestiegen in das tiefe Tal,
In dem das Grab liegt als die letzte Stufe. (2294 ff.)

Auch im "Esther"-Fragment wird auf diese zweideutige Größe angespielt, wenn es heißt, es sei das Schicksal der Könige, daß

Sie einerseits die Gipfel aller Größe
Und andererseits des Abgrunds düstre Nacht
Umspannen und durchdringen, Lust und Weh. (942 ff.)

Doch ist hier die Sicht schließlich eine bejahende. Wenn auch Macht und Handeln Verstrickung bedeuten, liegt in ihnen dennoch die Möglichkeit zur Größe.

Die Metaphorik von Herr und Knecht weist auf zwei Gründe für das Verkennen der Wirklichkeit hin, die wir schon früher flüchtig in ihrer Zuordnung zueinander gestreift haben und die uns jetzt näher beschäftigen müssen: es ist das Nachgeben des Menschen gegenüber seinen Affekten und die klug berechnete Intention. Der Zusammenhang zwischen beiden wird deutlich von dem Bildbereich des Essens in "Weh dem, der lügt!" bezeugt. Wir haben schon auf jene Belegstelle hingewiesen, die den klugen, listigen Leon zu dem völlig von seinen Trieben beherrschten Grafen Kattwald sprechen läßt:

Denn euer Magen ist mein Untertan,
 Mein untergebener Knecht von heute an,
 Wir stehn als Gleiche gleich uns gegenüber.
 (575 ff.)

Das Überlegenheitsgefühl, mit dem der Sklave und Koch Leon vor den Grafen hintritt, ergibt sich aus dem Bewußtsein seiner Klugheit, während der dem Magen ergebene Kattwald in Abhängigkeit von seinem Untergebenen gerät. Eine Metapher des gleichen Bildfeldes braucht Kattwald, der, von Leon überlistet, ausruft: "Da steh ich nun und fresse meine Wut!" (1230). Nun wird aber nicht nur auf den ganz der Schlemmerei unterworfenen Kattwald Essensmetaphorik angewandt, sondern gerade auch in Leons listigen Fluchtplänen mit dem Bischofsneffen Atalus treten solche Bilder auf. Als Leon und Atalus die Flucht bereden, stellt Edrita ihnen ironisch die Frage: "Habt ihr euch nun satt geplaudert?" und bekommt von Leon zur Antwort: "Man ist nicht satt, solange noch Hunger bleibt." (999 f.) Als Atalus einen Brückenpfeiler untergraben muß, um den Fluchtweg zu sichern, ermuntert ihn Leon: "Der Grund ist weich, es geht so leicht wie Essen." (1024) Leon selber umschreibt sein Verhalten gegenüber Kattwald mit Worten dieses Bildbereiches und sagt, er habe den Grafen

mit derber Unverschämtheit
 So sehr an jedes Äußerste gewöhnt,
 Daß Scherz und Ernst in einem Topfe quirlt
 Und die Beleidigung zur Entschuldung wird.
 (1028 ff.)

Eben diese Haltung, die der wahren Aussage einen unwahren An-

schein gibt und damit gerade die Wahrhaftigkeit vernichtet, macht Edrita später Leon zum Vorwurf. Sie stellt ihm ihre kindliche Wahrhaftigkeit gegenüber, die schließlich auch die Flucht gelingen läßt, während Leons kluges Taktieren sich immer wieder als vergeblich und gefährlich erweist.

Die Gleichheit des Bildes deutet hier darauf hin, daß der berechnende Verstand letztlich auch von den Trieben manipuliert ist und daß insofern zwischen der reaktiven und der berechnenden Tat kein Unterschied besteht. Die "ratio" scheitert ebenso vor der Wirklichkeit wie der Trieb.

Unter diesem Aspekt muß ein Bildfeld beachtet werden, das mit zentralen Geschehensmomenten in vielen Dramen Grillparzers verbunden ist und für die Tragik in diesen Dramen höchste Bedeutung hat. Es handelt sich um die Metaphern von Handel, Geld und Besitz. Im Tauschgedanken bringen sie die Kausalität, in der Vorstellung des Besitzes das Wirken des Herrschaftstriebes zur Geltung. Erstaunlich oft treten derartige Metaphern im Zusammenhang mit Liebesbeziehungen auf. In "Sappho" gebrauchen Sappho und Phaon für ihre Liebe Bilder dieses Bereiches:

SAPPHO. Du schmückest mich von deinem eignen Reichtum,
Weh, nähmst du das Geliehne je zurück! (202 f.)

SAPPHO. Des Leibes Schönheit ist ein schönes Gut
Und Lebenslust ein köstlicher Gewinn. (264 f.)

PHAON. Wie kann ich so viel Güte je bezahlen?
Stets wachsend fast erdrückt mich meine Schuld! (299 f.)

SAPPHO. Was kann ich Arme denn dem Teuern bieten? (370)

SAPPHO. Wohl mir, ich bin so arm nicht. Seinem Reichtum
Kann gleichen Reichtum ich entgegensetzen ... (419 f.)

Bald darauf findet sich die gleiche Metaphorik auch für die Liebe Phaons und Melittas gebraucht:

PHAON. Bist du so karg, Melitta?
Verdient denn meine Gabe kein Geschenk?

MELITTA. Ich, ein Geschenk? Was hätt ich Arme wohl? (694 ff.)

In solchen Metaphern des Geldes und Wertes offenbart sich das Liebesverhältnis als dem Besitzdenken verhaftet. Dieser Aspekt bindet immer wieder in Grillparzers Dramen die Liebe an den Ablauf des Verhängnisses. Es ist daher charakteristisch, daß

er auch dann, wenn Sappho der Liebe, auf die er sich bezog, und auch dem Leben, dem er angehört, entsagt, gleichsam als ein Widerruf solcher Besitz-Liebe erneut auftaucht. Im fünften Akt sagt Sappho zu Melitta, die ihr die Liebe Phaons abtreten will:

Glaubst du so übel Sapphon denn beraten,
Daß Gaben sie von deiner Hand bedarf?
Was mir gehört, es ist mir schon geworden. (1953 ff.)

Schließlich, zum Sterben entschlossen: "So zahle ich die letzte Schuld des Lebens!" (2027)⁷

Jason kann seine Liebe zu Medea nicht von dem Willen, das Vließ zu besitzen, lösen. Liebe bedeutet für ihn Besitz und dient dem Streben nach weiterem Besitz. Selbst dem so ideal dargestellten Primislaus macht Kascha nach Libussas Tod den Vorwurf, daß seine Liebe zu Libussa eine solche Besitzliebe gewesen sei: "Geliehen war sie euch und nicht geschenkt" (2508). Edrita in "Weh dem, der lügt!" stellt dem eine andere Haltung gegenüber:

Ich kann am Guten mich und Schönen freun,
Wie man genießt der Sonne goldnes Licht,
Das niemandst und allen doch gehört. (1162 ff.)

In besonderem Maße findet sich Besitzmetaphorik in "Die Ahnfrau", wo sie vor allem der Liebe Berthas und Jaromirs gilt⁸. -

7 In "Des Meeres und der Liebe Wellen" schließt Janthe ihren Bericht von Heros Schmerz um den toten Leander: "Besitzen ist wohl schön, allein verlieren!" (2018) - Aus "Der Traum ein Leben" sind noch zwei Belege anzuführen: Mirzas Ausspruch "Daß Verzeihung Preis der Beßrung Und nicht Lohn des Fehlers schiene" (13 f.) und Zangas Worte: "Deut mir eins der Liebe Werke, Ob Verlust sie, ob Gewinn?" (438) - Daß die Besitzmetaphorik in "Libussa" am Ende von Libussas und Primislaus' Ehe steht, ist schon erwähnt worden. Das gleiche Bildfeld steht aber auch am Anfang, wenn Primislaus mit Bivoy um Libussas Kette handelt: "Denn - wiederum vielleicht - geb ich sie später Für einen Lohn, der höher als sie selbst." Darauf Bivoy: "Der Handel ist geschlossen. Nun das Bild!" (852 ff.)

8 "Schulden" zahlen 211, "verdient" 212, "Arm und dürftig" (realiter) 275, "der reiche Borotin" (realiter) 278, "Lohn" zahlen (= Liebe) 278 f., "dem reichen Borotin" 283, "reichstes Gut" 284, "der Güter größtes" 300, "ist ... wenig", "ist ... viel" 683 f., "etwas ... gekostet" 686, "das Köst-

Weiter dient sie, in ihrem Bildcharakter freilich schon recht verblaßt, dem Hauptmann und den Soldaten dazu, die Polizeiaktion gegen die Räuber als eine Vergeltung begangenen Unrechts zu verteidigen ("bezahlen", "schwer nur schuldig" 1263 f., "Lohn" 1794), bringt also das Gesetz von Ursache und Folge, gegründet auf Rachestreben, zum Ausdruck. - In "König Ottokar" beinhaltet diese Metaphorik das Machtstreben in den Worten des Königs: "Ich bin nun alt genug, Um auf Verlust mich zu verstehn und auf Gewinn" (1319 f.). Sie taucht aber auch auf, als die Folgen von Ottokars Machtgier sichtbar werden und die Österreicher ihn in der Entscheidungsschlacht besiegen: "Der Zahltag ist erschienen und sie zahlen!" (2824)⁹ - In "Libussa" wird der Übergang von der Herrschaft Libussas zu der des Premislaus geschichtsphilosophisch als Übergang der Menschheit aus dem Matriarchat

liche Um so schlechten Preis zu kaufen" 690 f., "Wert" 693, "verdienne" 701, "des Geschenkes Wert" 704, "den Beschenkten" 714, (Lebenslust und Friede) "Köstlich hohe Güter" 1004, "Geschenk" 1693, "Lohn" 1694, "Meine Schuld ist ausgestrichen" 1979, "Wert" 2071. In Metaphern des gleichen Bildfeldes faßt der Graf 164 ff. auch das Verhältnis zu seinen Kindern.

- 9 Im "Treuen Diener" ist es Otto von Meran, der sich in Verbrechen und deren Folgen verstrickt und dessen Schuld sich mit Geldmetaphern verbindet, wenn Simon zu einem Knecht Ottos sagt: "Zahl deines Herren Zeche, Sündenknecht!" (1677) oder der König im fünften Aufzug: "Für meinen Teil entlaß ich euch der Schuld" (2036). - In "Der Traum ein Leben" bezeichnet Rustan mit Metaphern dieses Bildfeldes, nämlich mit Tauschvokabular, den Krieg (390). Als er den Mann vom Felsen ersticht, sagt er von der Spitze seines Dolches: "Sie auch zahlt" (1093). Später muß er freilich die Gefahr solchen äußeren, schuldhaften Machtstrebens einsehen: "Hätt ich nie des Äußern Schimmer Mit des Innern Wert bezahlt" (1501). - Auch im "Bruderzwist" verbindet sich die Geldmetaphorik mit der Schuld, und zwar in Rudolfs Fluch auf Prag:

Und deine Jungfrau, losgebunden Haars,

Mit Schande zahlen ihrer Väter Schande.

Das sei dein Los, und also - fluch ich dir! -

Die du die Wohltat zahlst mit bösen Taten. (2263 ff.)

Ähnlicher Metapherngebrauch kommt auch im "Esther"-Fragment vor: "Er zahlt für alle und hat ausgelebt" (268); "Wir sündigen so viel, Herr, an der Welt, Daß, wenn mans abzieht, immer wir im Rest." (593 f.)

ins Patriarchat gesehen. Libussa symbolisiert das Goldene Zeitalter, das Reich der Gefühle, während mit Primislaus "Festigkeit, Ausdauer, ordnender Verstand" die Herrschaft ergreifen.¹⁰ Zwei Reden Libussas, beide auf Primislaus bezogen, der zunächst noch unter ihrer Herrschaft Pflüger ist und dann selber zum Herrscher wird, stellen die Wirkungsweise des Verstandes im Vokabular unseres Bildfeldes dar:

Ist doch der Pflüger
Indem er alle nährt, den Höchsten gleich:
Wie Wasser und wie Luft, die niemand kauft,
Doch mit dem Leben zahlt, entbehrt er ihrer.
(1082 ff.)

Und:

Die Luft wird er besteuern, die ihr atmet,
Mit seinem Zoll belasten euer Brot,
Der gibt euch Recht, das Recht zugleich und Unrecht,
Und statt Vernunft gibt er euch ein Gesetz.
(998 ff.)

Hier zeigt sich, wie der Übergang von der Idylle zu Kauf und Besitz mit dem Wirksamwerden der irdischen Verhältnisse, mit Ursache und Folge, auf denen die Tatverstrickung beruht, zusammenhängt und wie hier zugleich mit dem Besitzdenken die Herrschaft von Verstand und Trieb diejenige von Gefühl und Vernunft, die Libussa verkörpert, ablöst.¹¹ Kann man die Besitzmetaphorik

10 Tgb. 1035, 1822. FG IV, S. 368.

11 Wenn Libussa dann später den in seinem Handeln ganz zum Irdischen gewandten Menschen beschreibt, verwendet sie ähnliche Metaphern:

Dann, wie ein reicher Mann, der ohne Erben
Und sich im weiten Hause fühlt allein,
Wird er die Leere fühlen seinen Innern. (2472 ff.)

Ganz dem Irdischen verhaftet ist auch der alte Isaak in der "Jüdin von Toledo". Für ihn ist "Geld ... aller Dinge Hintergrund" (837), und er verkündet:

Die Zeit wird kommen, Freund, wo jeder Mensch
Ein Wechselbrief, gestellt auf kurze Sicht. (842 f.)

Als Isaak nach dem Mord an Rahel und Esthers Fluch auf den König immer noch an sein Geld denkt, sieht Esther darin ein Zeichen allgemeiner Verschuldung und verzeiht dem König (1945 ff.). - Eine wichtige Metapher aus dem Bildbereich des Besitzes, die wir bisher noch nicht erörtert haben, ist das Pfand. Seine Verwendung zeigt klar den Zusammenhang dieses Bildfeldes mit der Schuldverstrickung. In "Die Ahnfrau" wird der Sohn, der der sündigen Liebe der Ahnfrau entsprang, als

in vielen Dramen als Symptom des Verhängnisses werten, so bietet sie doch bildlich-inhaltlich keinen Hinweis darauf, und ein solcher ergibt sich erst aus der Interpretation ihrer Verwendungsweise. Nun finden sich aber einige Bildfelder, die ebenfalls eine verderbliche Einstellung der Wirklichkeit gegenüber zum Ausdruck bringen und schon in ihrer Bildaussage das Verhängnis andeuten, so daß deren Erörterung diesen ganzen Sinnkomplex noch deutlicher machen wird. Es handelt sich um die Metaphorik des Dunkels und der Nacht.

Im Hinblick auf die Verwendung der Nacht-Metapher fällt als erstes auf, daß sie für zwei verschiedene Bereiche gebraucht wird, die auf den ersten Blick nicht in Verbindung miteinander stehen. Es gibt eine Reihe von Belegen, in denen "Nacht" Leid und Verzweiflung meint, so in "Die Jüdin von Toledo", wenn der zurückgewiesene Geliebte "in Nacht" (1024) steht, und noch deutlicher in Esthers Worten nach der Ermordung Rahels "Umgeben von des Unglücks grauser Nacht" (1745). Im gleichen Sinne kann Gül-

"Pfand geheimer Lust" (551) und die Kinder des Grafen, in denen die Folgen der Untaten des Geschlechtes wirksam werden, als "Pfänder" (133) bezeichnet. In "Das Goldene Vließ", wo das Vließ "Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen" (Tgb. 1241, 1822, FG I, S. 1311) und damit Zeichen der Schuldverstrickung ist, wird die Metapher des Pfandes immer wieder für das Vließ verwendet ("Pfand der Rettung" GVG 207, 443; "Pfand für Hellas Heil und Glück" GVA 839; "der künftigen Größe Unterpfand" GVM 1367). Auch Medea ist Jason - und das zeigt, wie seine Liebe vom Streben nach Macht manipuliert wird - "Unterpfand" Aietes gegenüber. (Ähnlich ist in "Ein treuer Diener" der Königssohn für den Hauptmann der Aufrührer "ein teures Pfand" (1773), auch die Königin bezeichnet sich und ihren Sohn als "Pfänder" (1531)). Schon den ersten schicksalhaften Kuß, den er Medea gibt und durch den diese sich als Opfer ausersehen fühlt, nennt Jason ein "sichres Pfand" (482). - In "König Ottokar" gehört das Pfand ebenfalls der Schuldverstrickung an: es wird in bezug auf die Liebe Zawischs und Künigundes gebraucht. Als Zawisch die Schleife der Königin aufhebt, fragt Ottokar: "Ein Liebespfand?" und erhält die Antwort: "Ein Pfand, Herr, das man liebt." (1107) Ottokars eigenes Bestreben, sich nach der zeitweiligen Versöhnung mit Rudolf aus der Schuld dem Reiche gegenüber zu lösen, zeigt sich, wenn er die Geiseln herausgibt: "Der Schuldbrief ist erlassen, nehmt das Pfand!" (2243)

nare in "Der Traum ein Leben" beim Anblick der Schlange, die ihren Vater verfolgte, von "des Anblicks Nachtgewalt" sprechen (1002).¹² - Der zweite Verwendungsbereich der Metapher liegt z.B. in "Ein Bruderzwist in Habsburg" vor, wenn Rudolf den Schotten Dee einen Mann nennt, "Der eindringt in die Urnacht des Geschaffnen Und sie erhellt mit gottgegebenem Licht" (1325 f.). Hier ist die Nacht der Bereich des Lebens in seiner Bedingtheit, in das der Mensch sich gestellt findet und das er durch lichthafte Erkenntnis (die freilich nicht nur rationale Erkenntnis bedeutet) zu erhellen und mit Sinn zu füllen die Aufgabe hat.¹³ - Wenn Medea im "Goldenen Vließ" (GVM 2339) von "all den Schmerzen, die uns jetzt umnachten", spricht, wird deutlich, daß die Nacht der Verzweiflung aus dem Versäumnis einer solchen Erkenntnis resultiert, daß sich also die beiden Verwendungsbereiche der Nacht-Metapher durchaus zusammenschließen. Denn diese Schmerzen sind ja letztlich nichts anderes als die Folgen von Aietes' Mord und von Jasons Versagen vor der Forderung, in seinem Handeln Medea ebenbürtig zu sein. Auch wenn sich Herzog Otto in "Ein treuer Diener" mit einem irrenden Schiffer, "von Nacht umfängen", vergleicht (1262), ist die Verbindung von illusionsbedingter Verstrickung und Leid evident. Rustan wehrt sich in "Der Traum ein Leben", seine Schuld anzuerkennen, als diese aufgedeckt wird: "Es ist nichts Wirklichs, sag ich. Truggestalten, Nachtgebilde ..." (2290 f.). - Der Sicherheit der Erkenntnis, dem "gottgegebenen Licht", steht ein magisches Wissen gegenüber, das Medea in den ersten beiden Teilen des "Goldenen Vließes" besitzt und dem sie zu Anfang des dritten Teils entsagt. Doch es befreit, wie das Beispiel des Aietes zeigt, nicht von der Verstrickung. Dieser versucht, seine von Habgier und Angst diktierten Ziele mit Hilfe der Magie zu erreichen, Medea beschreibt sie, nachdem sie sich davon getrennt hat, als "Die Wissenschaft geheimnisvoller Kräfte, Der Nacht,

12 Vgl. z.B. auch KO 228, MLW 1959.

13 Hierher gehört auch Libussas Charakteristik der Zeit nach dem Sündenfall: "Doch solls nicht sein, die Nacht liegt schwer am Boden Und bis zum Morgen ist noch lange Zeit." (2492 f.)

die sie gebär, gab ich sie wieder ..." (GVM 131 f.) - Leid und durch Verkennen hervorgerufene Verschuldung drückt das Bild der Nacht in den letzten Sätzen Medeas an Jason aus:

Was ist der Erde Glück? - Ein Schatten!
 Was ist der Erde Ruhm? - Ein Traum!
 Du Armer! der von Schatten du geträumt!
 Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht.
 (GVM 2366 ff.)¹⁴

Auch für das Dunkel können wir mehrere Verwendungsbereiche feststellen, die sich sinnvoll zusammenschließen. Zunächst hat das Dunkel in Grillparzers Dramen die Bedeutung des Unverständlichen, Unverstandenen, freilich mit der Konnotation, daß es sich um die Wirksamkeit einer nicht greifbaren Macht handele. So sagt im "Treuen Diener" der Arzt, die Natur gehe "auf dunkeln Pfaden" (920). Mardochoi im "Esther"-Fragment geht "hell der dunkeln Sprüche Sinn" auf (392). Erzherzog Ferdinand klagt im "Bruderzwist", daß Rudolf "astrologisch dunkler Prophezeiung" Gehör gebe (386); Jason zu der Magierin Medea: "Mein Schwert soll deine dunkeln Netze lösen!" (GVA 426). Im Sinne der Ratlosigkeit gebraucht Leon in "Weh dem, der lügt!" das Bild: "Die Sonne zögert noch, 's ist dunkle Nacht. Und dunkel wie das All ist meine Brust." (1567)

Ein weiterer Verwendungsbereich des Dunkels ist das gewöhnliche, unbedeutende Menschenleben. In "Blanka von Kastilien" hat Rodrigo Sorge, vom "Gipfel" seiner Größe "in der dunkeln Niedrigkeit schmachvollen Schoß" hinabzustürzen. (2096 f.). Phaon nennt sich einen Jüngling, der, bevor er Sappho begegnete, "dunkel, ohne

¹⁴ In der "Ahnfrau", in der das Bild der Nacht eine große Rolle spielt, verbindet es den Sinn der Täuschung ("Werk von Trug und Nacht" 555) mit dem Bezug zum Räuberdasein, das der Ordnung zuwiderläuft ("zu des Waldes Nachtrevieren" 1329; "des Waldes Nacht" 2478; "des Waldes Nacht und Graus" 2754) und dem verhängnisvollen Niedergang des Hauses Borotin sowie dem Verhängnis selbst ("Von dem nächtlichen Verhängnis" 2091; "Nacht" als Fall der Borotin 2355; "Nacht" als Bereich des Verhängnisses 3003 f.; "der Schlüsse Schauernacht" 3300.) Auch das orientierungslose Leben, das zum Wirkungsfeld dunkeln Schicksals geworden ist, wird als "Nacht" bezeichnet (1587, 2112).

Namen, ohne Ruf" gelebt habe (157). In "Des Meeres und der Liebe Wellen" bezeichnet Hero das Leben ihrer Eltern als der "dunkeln Sorgen niedre Hütte" (288). In den beiden letzten Fällen meint das Dunkel ein Leben, das sich in den Bindungen der Alltagswelt abspielt, ohne sich zu eigenem Schicksal, zur Würde der Persönlichkeit, aufzuschwingen. Es steht dem Dichter- bzw. Priesterleben gegenüber. Ähnlich braucht Kascha in "Libussa" dieses Wort, wenn sie davon spricht, was ihr Vater, der König, für "dieses dunkle Volk" getan habe (333), und Mardochai im "Esther"-Fragment sagt, das jüdische Volk sei der Mittelpunkt der Welt, "wie dunkel es auch scheine" (371).

Die beiden Verwendungsweisen von "dunkel" gehören durchaus in dasselbe Sinnfeld, insofern sie den Menschen als unselbstständiges Objekt des Wirkens unerkannter Kräfte zeigen, denen gegenüber durch Erkenntnis sich zu emanzipieren seine Aufgabe ist. (Vgl. Medeas Worte in den Argonauten (1344 ff.):

Aber laß uns klar sein, Vater, klar!
In schwarzen Wirbeln dreht sichs um mich,
Aber ich will hindurch, empor aus Dunkel und Nacht.)

Wenn er dies nicht erfüllt, kommt dem Dunkel die Qualität des Verderblichen zu, werden ihm die Kräfte zum Verhängnis. So tritt auch in "Der Traum ein Leben" das Bild des Dunkels immer wieder im Zusammenhang mit Rustans Verführung durch Zanga auf (2487, 2513, 2576, 2715), und in den "Argonauten" gebraucht Medea das Dunkel in Zusammenhang mit Aietes Mord-Absichten, als sie einwilligt, ihm, wenn es die Götter gestatteten, bei der Vernichtung der Griechen zu helfen:

Helpe dir schmieden den Todespfeil,
Den du abdrücken willst ins dunkle Gebüsch,
Nicht wissend, armer Schütze, wen du triffst.
(215 ff.)

In "König Ottokar" stellt der alte Merenberg die ordnunggebende Kraft des Hauses Habsburg anhand des Sterns dem Chaos gegenüber, das Ottokars blindes Machtstreben hervorgerufen hat:

Da du [Gott] hervorriefst aus des Dunkels Schoß
Mildglänzend Habsburgs leuchtendes Gestirn,

Das wieder grün macht die zerstampften Auen ...
(1351 ff.)¹⁵

Während sich bei der Untersuchung der Metaphorik von Dunkel und Nacht die Bedeutung der Illusion für die Entwicklung des Verhängnisses aus den Taten der Menschen vorwiegend dadurch gezeigt hat, daß die schrecklichen Wirkungen des Verhängnisses bei seinem Offenbarwerden bildlich mit der Abwendung von der Wirklichkeit und der Herrschaft der Wünsche und Triebe zusammengeschlossen wurden, bezieht sich das Wort "blind" gerade auf diejenigen Situationen, in denen eine Tat aus der Intention in die - unerkannte - Wirklichkeit tritt.

Für die Bedeutung von "blind" ist eine Stelle in "Des Meeres und der Liebe Wellen" interessant, wo Hero ihren rohen Bruder, der "Je minder denkend, umso heftiger wollend" zu handeln gewohnt ist, als jemanden bezeichnet, der mit "blindem Sinn und ungeschlachter Hand" (317) in ihr Leben eingegriffen habe. Zwar ist es dem noch ungebrochenen Dasein des Kindes gegeben, "Das Rechte blind erfassend mit dem Griff" (GVM 379) zu existieren, doch für den seiner selbst bewußt gewordenen, absichtsvoll handelnden Menschen der Grillparzerschen Dramen besteht dieser Zustand nur als ein erinnelter und ersehnter. - In "Die Ahnfrau" tötet der Ahnherr die Gattin in blinder Wut (2536). Jaromir stößt, als er den Grafen ersticht, "blind" hinter sich (2695). Er nennt sich bald darauf einen blinden Toren (2831), und der Chor, der die Rache auf ihn herabberuft, spricht von dem "Blin-den" (3086). Da die Personen, nachdem sich die Handlungen in der Wirklichkeit verselbständigt haben, diese als Wirkungen undurchschauter Mächte empfinden, kann die Bezeichnung "blind" auch auf

15 Auch in "Die Ahnfrau" verbindet das Dunkel eindeutig den Sinn des Undurchschauten mit dem des Verhängnisvollen: "an jenen dunkeln Orten" 979, "in jenen düstern Fernen" des Schicksals: 3031, "dunkel, dumpf Gefühl" der Todesahnung: 1133; Welt "kalt und dunkel wie das Grab" 18; Grab der Ahnfrau: "dunkle Klause" 506; "Dunkel wie vergoßnes Blut" 3191; Tod des Grafen: "dunkle Nacht bricht rings herein" 2355. - Wir verzichten hier darauf, der Verwendung des Wortes "schwarz" in Grillparzers Dramen nachzugehen, da es zu keinen wesentlichen neuen Einsichten führt, wollen aber noch auf die Verwendungsweise des Wortes "blind" hinweisen.

diese Mächte übertragen werden (3004, 3032). - Im "Gastfreund" sieht Phyxus den Untergang vor sich, da er "blind dem Schicksal trauend, statt mir selber" (448) sich in Aietes' Macht begeben hat. In "König Ottokar" sagt Seyfrid Merenberg, der durch seinen Leichtsinn von den Rosenbergen gefangen genommen worden ist: "Tor, der ich war, verruchter, blinder Tor!" (815). Ottokar selber im fünften Aufzug von Kunigunde: "Mit Hohn und Spott hat sie mich aufgestachelt, Daß blind ich rannte in das Todesnetz" (2675 f.).

Das Ineinanderwirken von Lebenstrieb und Illusion, von intentionalen und außerintentionalen Antrieben beim Entstehen einer Handlung und ihren Folgen, das in seiner Komplexität zu erhellen wir uns bisher bemüht haben, manifestiert sich auch in der Metaphorik des Spinnens und des Fadens, die für den von der menschlichen Einsicht unbeeinflussten Geschehensablauf charakteristisch ist.

Wenn in "Blanka von Kastilien" der zweite Höfling von den "unterirdischen Mächten" sagt:

Sie lauern und streben
nach lockender Beute
und spinnen und weben
verderbende Netze (4035 ff.)¹⁶,

dann wirft ein solches Bild auch Licht auf jene Stellen, wo von den Intrigen der Padillas das Bild des Spinnens gebraucht ist (2878 ff., 3438), und stellt klar, daß ein von ihnen nicht durchschautes Geschehen auch über deren Intentionen hinwegwirkt.¹⁷ Wie die Folgen von Aietes' Untat sein und ihr weiteres Leben bestimmen werden, sieht Medea im "Goldenen Vließ" in einer Vision, die sich dieser Bilder bedient:

Und ich sah sie, sah die unnennbaren
Geister der Rache.
Spinnenähnlich,

16 Ähnlich der König 4747 f.

17 Vgl. auch den Plan zu einem Drama "Samson": "Dalila läßt ihn [Samson] spinnen. Sie bindet ihn anfangs mit einem Faden des Gespinnstes, dann mit Stricken, endlich schneidet sie ihm die Haarlocke ab. (28 ff.)

im "Esther"-Fragment verdeutlicht, wie das im Bilde des Spinnens sich sprachlich manifestierende Geschehen dem menschlichen Bewußtsein entrückt ist. Mardochai sagt, als er Zeuge eines Komplotts wird: "Wer zweifelt, daß sich hier ein Unerlaubtes, Verborgenes Schleichendes anknüpft und spinnt." (823 f.)

Dem kalkulierten Handeln, das im Grunde nicht frei, sondern von Illusionen manipuliert ist, setzt Primislaus in "Libussa" den Entschluß aus Einsicht entgegen. Wieder wird das Bild der Fäden verwendet:

Das Schwerste dieser Welt ist der Entschluß.
Mit eins die tausend Fäden zu zerreißen,
An denen Zufall und Gewohnheit führt,
Und aus dem Kreise dunkler Fügung tretend,
Sein eigner Schöpfer zeichnen sich sein Los,
Das ists, wogegen alles sich empört,
Was in dem Menschen eignet dieser Erde
Und aus Vergangnem eine Zukunft baut. (1037 ff.)

Den aus der Vergangenheit wirkenden Kräften steht die Kraft der menschlichen Einsicht gegenüber, einer Einsicht, die nicht mit der illusionären, handlungsfreudigen und der Unfreiheit des Menschen Vorschub leistenden Klugheit zu verwechseln ist. Diese Einsicht führt offenbar aus der Unkenntnis der Wirklichkeit und vermag die "Fäden" unheilvollen Geschehens zu zerreißen. Wir stehen hier an einer zentralen Stelle in Grillparzers dramatischer Welt, die wir in späteren Teilen der Arbeit weiter zu erhellen haben werden.

3. Sehnsucht nach Einheit

Nachdem in den bisherigen Kapiteln die Situation des tätigen Menschen in der Welt dargestellt und verdeutlicht worden ist, wie für die meisten Charaktere in Grillparzers Dramen diese Situation ein Auseinanderklaffen von Wunsch und Wirklichkeit beinhaltet, das entweder qualvoll unbewußt erahnt wird oder vernichtend klar ins Bewußtsein tritt, wollen wir uns nun dem eng verbundenen Komplex einiger Bilder zuwenden, in denen sich die Sehnsucht von Grillparzers Personen nach der Einheit von Wunschwelt und Wirklichkeit manifestiert. Dabei handelt es sich nicht um die Einheit, die der planende Verstand immer wieder vergeblich dadurch herzustellen versucht, daß er handelnd die Wirklichkeit dem Wunsche anzupassen sich bemüht, sondern jene, die im Gefühl wunschloser Zugehörigkeit zur Wirklichkeit besteht und in Grillparzers Dichtung immer wieder als das Lebensgefühl des Kindes gekennzeichnet ist. Es ist also kein Zufall, wenn diejenigen Gestalten, die dieses Lebensgefühl besonders verkörpern, nämlich die junge Medea in "Der Gastfreund", Kreusa in "Medea" und Edrita in "Weh dem, der lügt!", an entscheidenden Stellen mit dem Bild des Kindes in Verbindung gebracht sind. So antwortet Phryxus auf Medeas Feststellung, "Medea bin ich, dieses Königs Kind!"; "Fürwahr ein Kind und eine Königin!" (GVG 252 f.). Jason nennt Kreusa ein "Kind" (GVM 909), und Medea sagt von ihr: "So rein, so mild, so aller Schuld entblößt, Als nur ein Kind am Busen seiner Mutter." (GVM 2079 f.) Edritas sorgloses Einssein mit der Wirklichkeit kommt in Leons Worten über sie und Atalus zum Ausdruck: "Da liegen sie und schlafen wie die Kinder. Ich aber, wie die Mutter, bin besorgt." (WDL 1569 f.) Die Überlegenheit ihrer einfachen Wahrhaftigkeit seinem planenden Verstand gegenüber anerkennt er in der Bezeichnung "Kindermund" (1146). Später sagt er in bezug auf sie:

Und dann, was wird aus ihr, die uns gefolgt,
In kinderhaft unschuldigem Beginnen,
Vertrauen schöpfend aus dem Gaukelspiel,
Des Zweck war, zu entfernen das Vertrauen?
(1595: ff.)

Hier ist Edritas unschuldige Kindlichkeit die Kraft, die selbst im intendierten Auseinanderklaffen von Vorstellung und Wirklichkeit auf paradoxe Weise wiederum das Wirkliche findet.¹

Für die meisten Personen in Grillparzers Dramen ist freilich das Kind nicht Bild ihres Seins, sondern wegen des Verlustes der Einheit des Lebensgefühls Ziel des Wunsches oder Gegenstand schmerzlich-sehnsuchtsvoller Erinnerung.² In dieser Funktion finden wir es in "Blanka von Kastilien". Als Beispiel für diese schmerzliche Sehnsucht kann Fedrikos Ausspruch gelten:

Ein Kind? Laß mich zum Kinde werden, Mann,
nimm alles, was ich habe, was ich bin,
laß mich zum Kinde werden! O, der schönen,
der engelschönen Blütezeit des Lebens!
Da lag mein heitres, kindliches Gemüt,
ein zart Gewebe ohne Falten, offen
vor jedes Menschen forschendem Gesicht,
da hob ich rein die reinen Händ empor ...
(3736 ff.)

Maria bringt die Hoffnung ins Bild des Kindes:

es öffnet sich der Zukunft lichtetes Reich,
der Hoffnung hingewelktes, dürres Reis
sproßt grünend wieder in dem heitern Herzen.
Im Kreis der Menschheit wieder aufgenommen,
tret ich, ein neugebornes Kind, hinein!
(4626 ff.)

Ähnlich ist die Verwendung in "Die Ahnfrau": Bertha und Jaromir hoffen, in der Liebe zueinander nicht nur die Erfüllung des Lebens zu finden, sondern zugleich aus der Schuldverstrickung erlöst zu werden und so die Einheit des Lebensgefühls zurückzugewinnen. In zwei miteinander korrespondierenden Passus heißt es:

BERTHA. Ich erwacht in seinen Armen,
Und zum Leben neu geboren,
Unbehilflich, schwach und duldend

-
- 1 Ähnlich den hier zitierten Belegen gebraucht auch Phaon Melitta gegenüber (Sa 790, 919) das Bild des Kindes, und Bancban verwendet es für Erny (Trd 97, 615, 1329, 2063).
 - 2 Zur Verbindung der Vorstellung des Kindes mit der des goldenen Zeitalters vgl. Hans-Joachim Mähl: "Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis", Heidelberg 1965, bes. S. 362 ff.

Wie ein Kind am Mutterbusen,
Hing ich an des Teuren Lippen,
Seine heißen Küsse trinkend. (258 ff.)

JAROMIR. Mild, wie eine Mutter, leite
Mich, dein Kind, wies dir gefällt,
Daß mein Fuß nicht strauchelnd gleite
In der neuen, fremden Welt.
Lehr mich deine Wege treten,
Glück gewinnen, Glück und Ruh,
Lehr mich hoffen, lehr mich beten,
Lehr mich heilig sein, wie du! (1953 ff.)³

Ein anderer, der "Glück und Ruh" sucht, ist Phryxus in "Der Gastfreund". - Aus Griechenland "durch Wogensturm und Unglücksnacht" gekommen, sieht er in Kolchis erhoffte "Sicherheit und einfach stille Ruh Mit Kindesblicken" ihm entgegenlächeln (GVG 205 f.).⁴

In "Die Ahnfrau" geht die Vorstellung des Kindes mit der des Schlafes einher (vgl. 1147, 1908 f.). Die Einheit des Lebensgefühls, die dem Kinde zukommt, ist eine "schlafende"; Triebe und Leidenschaften sind noch nicht "geweckt". Die hier auftretenden Personen, die alle diese Einheit schon verloren haben, hoffen, im Tode, der ihre Schuldverstrickung löst, zu ihr zurückzufinden. So wird immer wieder der Tod als Schlaf dargestellt und mit Bildern in Verbindung gebracht (Wiege, in den Schlaf singen), die die Vorstellung des Kindes evozieren. Bertha sagt zum Giftfläschchen, das sie von Jaromir erhalten hat:

Daß in dieser kleinen Wiege
Schlummernd drin der Schlummer liege?
Ach, der Schlummer! Ja, der Schlummer! (2641 ff.)

Und Jaromir von dem getöteten Grafen:

Sieh, ich hab ihn eingesungen,
Und er schläft nun, schläft nun, schläft!
...

3 Weitere Stellen, an denen das Kind als Zeichen der Sehnsucht nach "Glück und Ruh" erscheint, sind: 45 ff., 1534, 2064, 2068, 2075, 2793 ff.

4 In "Der Traum ein Leben" verbindet der sterbende Fremde das Bild des Kindes mit Unschuld: "Kinderjahre! Kinderjahre! Folgt der Unschuld Leichenbahre!" (1146 f.)

Manchmal, manchmal regt er sich,
Aber legt sich wieder nieder,
Schließt die schweren Augenlider
Und schläft murrend wieder ein. - (3246 ff.)⁵

Während hier der Schlaf das erinnerte Bestehen oder die gewünschte Wiederherstellung von Wunsch und Wirklichkeit meint, kann das Erwachen aus diesem Schlafe der Kindheit auch von einer durchaus positiven Seite gesehen werden, nämlich als das Erringen der eigenen Persönlichkeit. In diesem Sinne sagt Hero in "Des Meeres und der Liebe Wellen": "Aus langer Kindheit träumerischem Staunen Bin hier ich zum Bewußtsein erst erwacht ..." (155 f.). Phaon bedient sich eines ähnlichen Bildes, um zu zeigen, wie die Liebe zu Melitta ihn aus der bewundernden Abhängigkeit von Sappho zur Mündigkeit geführt habe:

Und wie des Tages goldner Morgenstrahl
Des Schlafes düstre Bande von mir löste,
In den mich jene Zauberin gesungen .. (1615 ff.)

Als Rustan anfängt, sein eigenes Leben zu führen, bemerkt er: "Und was lang als Wunsch geschlummert, Tritt nun wachend vor mich hin." (TL 616 f.)

Eine wichtige Rolle spielt der Schlaf in "König Ottokars Glück und Ende". Ottokar will das Volk der Böhmen aus dem wunschlos-"schlafenden" Zustand aufrütteln und zur selbstbewußten, ambitionierten Nation machen:

Wie meine Väter konnt ich ruhig schlafen,
Euch lassen schlafen, so wie eure Väter;

5 Vgl. weitere Verbindungen von Tod und Schlaf. Bertha: "Schläft? Ach schläft um nie zu wachen." (2167) Graf: "Es ist Schlafens-, Schlafenszeit!" (2356) Günther: "Schlummre bis zum Morgenrot" (2585)
Bertha: Ei, ich will nur schlafen gehn,
Schlafen, schlafen, schlafen gehn,
Lieblich sind des Schlafes Träume,
Nur das Wachen träumt so schwer! (2632 ff.)
Ähnliches in "Der Traum ein Leben":
Und kein Wachen als im Schlafe,
Wenn du einst im Grabe ruhst. (634 f.)
Und in "Weh dem, der lügt!":
O Schlaf, du Anfang unsrer Seligkeit,
Nur unterbrochen noch vom trüben Wachen! (1642 f.)

Für wen hab ichs getan? Für euch!
Doch sollt ihr nach, des geb ich euch mein Wort!
(499 ff.)

Zwar sichert sein ehrgeiziges Handeln Ottokar, der nicht "schläft", Größe. Doch führt es, da es nur vom Machttrieb beherrscht ist, in Schuldverstrickung, so daß in sehr ironischer Weise Ottokars Ende durch das Bild gekennzeichnet ist, dessen Überwindung sein "Glück" bedeutete:

[MILOTA.] Dann hat er zu bestätigen und - zu schlafen!
(2021)

OTTOGAR. Nu, schlafen! schlafen! (2524)⁶

- 6 Mit dem Bild des Kindes ist häufig auch dasjenige der Blume oder Blüte verbunden. So stellt in "Die Ahnfrau" der Graf in einem längeren Passus (45 ff.) die in stetiger Erneuerung sich befindende Natur dem unaufhaltsam zugrunde gehenden Hause Borotin gegenüber. Charakteristischerweise wird hier als Repräsentantin der Natur (neben dem Baum) vor allem die Blume gesehen, der der Graf die metaphorische Gestalt des schlafenden Kindes gibt. Im "Goldenen Vließ" spricht Medea rückblickend von der Zeit, "Da wir in unsrer Jugend frischem Grünen Uns fanden an des Phasis Blumenstrand" (GVM 1477 f.), und Jason sagt, der Knabe spiele im Gegensatz zum Mann "kindisch mit den Blüten" (GVM 1528). In "Der Traum ein Leben" sind Blume, Schlaf und Bild des Kindes zusammengebracht in den Worten: "Und die Blume senkt in Ruh Schlummerschwer das Haupt zur Erde" (48 f.), und Libussa vergleicht ihr Volk, das sie in kindlichem Vertrauen erhalten möchte, mit "frommen Blumen" (598 ff.), sich selbst mit der Gärtnerin. Wie die Sehnsucht nach Glück und nach einem ungebrochenen Lebensgefühl sich in der Kindermetaphorik für die Geliebte aussprach, so treffen wir häufig auch auf - freilich von der Tradition nahegelegte - Blumenmetaphern für sie, für die Liebe oder für das Mädchen schlechthin (Sa 715 ff., GVA 442 f., MLW 611, Li 1877, JvT 1197, 1696, BlvK 548, 670, 702, 713, 745 f., Spartakus-Fragment 466). Ähnlich spricht Sappho, die von der Liebe Phaons die Erfüllung ihres Lebens erhofft, von des "Lebens heitre[n] Blütentäler[n]" (91) und findet Phaon "mit dieses Lebens schönsten Blüten" geschmückt (372). Die Liebe ist ihr ein "Holdes Blümchen" (822). Die Erfüllung des Lebens nennt sie "Blüten" (2011) und erwähnt "des Daseins Blüte" (2005). Doch gebraucht Sappho die Blütenmetapher auch für die Dichtkunst (422), die als göttliche Bestimmung ihrem Leben Bedeutung verleiht. Phaon sagt darüber:
Die Blume soll sie sein aus dieses Lebens Blättern,
Die hoch empor, der reinsten Kräfte Kind,
In blaue Luft das Balsamhaupt erhebt,
Den Sternen zu, nach denen sie gebildet. (1689 ff.)
Nun ist freilich die Erfüllung der Liebe für Sappho nur eine

Ein weiteres Bild, das in den hier erörterten Sinnbereich gehört und mitunter in Zusammenhang mit den schon behandelten Vorstellungen steht, ist die Farbbezeichnung "golden": In "Blanka von Kastilien" nennt Fedriko die Kinderzeit "goldne, heilige Zeit" (3758), und Bertha in "Die Ahnfrau" benutzt ganz ähnlich dafür die Formulierung "goldne Tage" (1534). Jaromir sehnt sich nach seiner Seele "goldnem Frieden" (3259).⁷ Für Sappho ist die Liebe zu Phaon das "goldne Land" (396). Als sich Phaon seiner Liebe zu Melitta bewußt geworden ist, vergleicht er sich mit einem, der, in die See gestürzt, wieder ans "goldne Sonnenlicht" emporgetragen wird (871). Später bringt er Sappho gegenüber seine Anschuldigung, ihr Leben sei nicht Manifestation des göttlichen Amtes der Dichterin mit den Worten vor: "Du hast verwirkt der Dichtung goldne Gaben!" (1687). Jason in "Medea" spricht von der "Wiege meiner goldnen Jugendzeit" (206). Leander sagt von der Lampe Heros, dem Symbol ihrer Liebe: "Zu goldenen Fäden tausendfach gesponnen, Umzog der Schein, ein Netz, die trübe Welt." (1113 f.) - Es wird bei diesem Bild eine in den bisher behandelten Metaphern zwar enthaltene, aber doch nicht so augenfällige Seite der Sehnsucht nach Erfüllung und Einheit deutlich, nämlich daß sie die Bewältigung des Lebens hindert und weiter in die Verstrickung führt. So bedeutet ja auch Leanders Liebe nicht nur Erfüllung des Daseins, sondern zugleich Verschuldung und physische Vernichtung durch die Ordnung des Priesters, ebenso wie Jasons Erinnerung an die Jugendzeit Hauptmotiv seiner Abkehr von Medea und Hinwendung zu

erhoffte und die der Dichtung nur eine erinnerte, so daß auch hier die Gegenwart - bis zur Lösung des Schlusses - durch die Diskrepanz von Wunsch und Wirklichkeit bestimmt ist, wenn auch Sappho behauptet:

Und Hoffnung und Erinnerung sind ja Rosen
 Von einem Stamme mit der Wirklichkeit,
 Nur ohne Dornen! (1253 ff.)

7 Ähnliche Wendungen auch 1932, 1968, 1988 und BlvK 2894. Zu der Rolle, die die Vorstellung vom "goldenen Zeitalter" hier spielen kann, vgl. H.-J. Mähls zitiertes Werk.

Kreusa und damit seiner erneuten Schuld ist.⁸ Dieser Aspekt des Adjektivs "golden" scheint auch bei jenem Zeichen eine Rolle zu spielen, das Phyxus auf seiner Suche nach "Glück und Ruh" mit nach Kolchis bringt und das als Symbol des "Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen"⁹ Grillparzers Trilogie den Namen gibt, dem Goldenen Vließ.¹⁰

8 Es ist hier auch interessant, daß Wünsche und Erinnerungen, die wir in diesem Metaphernbereich hauptsächlich ausgesprochen fanden, von Tetka in "Libussa" (1150 f.) als dasjenige bezeichnet werden, was die Sammlung, die Konzentration aller menschlichen Kräfte auf die Wirklichkeit hin, störe.

9 Tgb. 1141, 1822, FG. I, S. 1311.

10 In BlvK bezeichnet "golden" 1177 und 2975 Hoffnungen, 2334 Illusionen, und begegnet vor allem wiederholt im Zusammenhang mit den Bestrebungen der Padillas: 2140, 2542, 2606.

4. Das Leben als Erfüllung und Verstrickung

In dem Trauerspiel "Des Meeres und der Liebe Wellen", das die Wasser-Metapher bereits im Titel trägt, warnt der Priester Hero vor Verstrickung und Täuschung des Lebens, die sich - wie wir gesehen haben - gegenseitig bedingen:

Doch wessen Streben auf das Innre führt,
Wo Ganzheit nur des Wirkens Fülle fördert,
Der halte fern vom Streite seinen Sinn,
Denn ohne Wunde kehrt man nicht zurück,
Die noch als Narbe mahnt in trüben Tagen.
Der Strom, der Schiffe trägt und Wiesen wässert,
Er mag durch Felsen sich und Klippen drängen,
Vermischen sich mit seiner Ufer Grund.
Er fördert, nützt, ob klar, ob trüb verbreitet:
Allein der Quell, der Mond und Sterne spiegelt,
Zu dem der Pilger naht mit durstgem Mund,
Die Priesterin, zu sprengen am Altar;
Der wahre rein die ewig lautern Wellen,
Und nur bewegt, ist ihm auch schon getrübt.
(982 ff.)¹

Zwei verschiedene Arten, in denen menschliches Leben seine Erfüllung finden kann, charakterisiert der Priester hier mit Bildern des Wasser-Bereiches. Wirksamkeit in bezug auf andere Menschen, die sich im "Fördern" und "Nützen" zeigt, und Reinerhaltung von aller Verstrickung des Lebens, um in einem höheren Bezug, hier dem Amt der Priesterin, das Leben mit einem Sinn zu erfüllen. - Freilich haben die Wassermetaphern weit mehr mit dem Ablauf der Handlung zu tun, als dem Priester, wenn er sie verwendet, klar ist. Vergleicht er Heros gegenwärtige Seelenstimmung mit der Quelle, so liegt es in der Konsequenz des Bildes, daß die Quelle nicht Quelle bleibt, sondern Bach, Strom und schließlich Meer wird. So steht das Eigengewicht der Bildersprache hier der vordergründig intendierten Aussage entgegen und impliziert, daß

1 Vgl. zu diesen Bildern in "Libussa" die Schwestern Kascha und Tetka, die sich vom tätigen Leben fernhalten, "Ihres Ursprungs dunkeln Quell betrachtend, In unfruchtbares Sinnen tief versenkt" (2177 f.), und in "Medea" den "frischen Quell der hellen Kinderzeit" (851).

ein erfülltes, sinnvolles Dasein nur in der Hinwendung zum Leben möglich ist. Dadurch werden aber in keiner Weise die Gefahren, die der Priester mit einem solchen Eintritt ins Leben verbunden weiß, relativiert. Auch Libussa stellt sie, nun im Sinne eines Opfers, dar, wenn sie mit diesem Bild beschreibt, wie ihr Leben sich durch die Herrscherpflichten und die Ehe mit Primislaus geändert habe:

Seht an den Bach, so schön in seinen Ufern,
Wie alles blüht und lacht, wie froh er murmelt;
Doch strebt er weiter, weiter bis zum Strom,
Ergießt sein Wasser in die fremden Wellen,
Dann wird er breit und tief und rasch und mächtig,
Doch Diener eines andern, nicht er selbst,
Nicht mehr der Bach mit seinen klaren Wellen.
(2344 ff.)

In "Der Traum ein Leben" drückt Rustan sein Verlangen nach einem erfüllten Leben mit ähnlichen Vorstellungen aus, wobei freilich für uns das Bild innerhalb des Bildgefüges - Rustan unbewußt - sogleich auch einen anderen Aussagewert annimmt und die Gefährlichkeit von dessen Intention enthüllt:

Wie ein Gott an leisen Fäden
Trotzende Gewalten lenken;
Rings zu sammeln alle Quellen,
Die, vergessen, einsam murmeln,
Und in stolzer Einigung,
Bald beglückend, bald zerstörend,
Brausend durch die Fluren wälzen. -
Neidenswertes Glück der Größe!
Welle kommt und Welle geht,
Doch der Strom allein besteht! (316 ff.)

Daß diese Größe nicht nur Glück, sondern auch Schuldverstrickung bedeutet, erfährt Rustan, als er sich schließlich, von den Opfern seines Machtstrebens umringt, in den Strom stürzen muß, um darin unterzugehen.

Geht es bei diesen Bildern um Selbstbewahrung oder Selbstpreisgabe des Menschen im Hinblick auf das Leben, so ist das noch dezidiierter der Fall bei einem verwandten Bildbereich, dem des Schiffers. Medea sagt im "Goldenen Vließ" zu Kreusa:

Der Weg ist glatt, ein Tritt genügt zum Fall!
Weil du in leichtem Kahn den Strom hinabgeglitten,
Dich haltend an des Ufers Blütenzweigen,

Von Silberwellen hin und her geschaukelt,
 So hältst du dich für eine Schifferin?²
 Dort weiter draußen braust das Meer,
 Und wagst du dich vom sichern Ufer ab,
 Reißt dich der Strom in seine grauen Weiten.
 (GVM 388 ff.)

Zwei Haltungen stehen sich also gegenüber: die eine sieht die Gefahr, die in der Hingabe an das Leben liegt, die andere achtet es hoch, um der Größe und Erfüllung willen, die es bringen soll. Immer wieder stellen die Personen in Grillparzers Dramen diese Hingabe an das Leben als eine Auseinandersetzung mit dem Element des Wassers dar, sei es, daß sie sich als Schwimmer, als Schiffer oder als das Wasser selbst bezeichnen. - Daß beide Aspekte ihre Berechtigung haben, zeigt das Beispiel Leanders in "Des Meeres und der Liebe Wellen", der zweifellos als ein der priesterlichen Ordnung gegenüber in Schuld Gefallener untergeht, zugleich aber, ein "Schwimmer selger Liebe", im Untergang für die Liebe die Erfüllung seines Daseins findet.

Wenn Heros Lampe ihn durch "Wellennacht" (1641) und "Wasserwüste" (1654) leitet, wie "der Stern der Pols", der "den Schiffer führt" (1190 f.), so klingt in diesen Bildern eine Grundsituation Grillparzerscher Dramenhelden an. In "Das Goldene Vließ" kommen Phryxus wie Jason "durch ein wildes Meer, Aus Ländern, so entfernt, so abgelegen, Daß Wünsche kaum vorher die Reise wagten" (GVA 1185 ff.) nach Kolchis, beide vom Goldenen Vließ wie von einem "Polarstern" in den vermeintlichen "Hafen des Glücks" geführt (GVG 209 f.). Für beide scheint jener Passus aus "Sappho" zuzutreffen:

Weh dem, den aus der Seinen stillem Kreise
 Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt.
 Ein wildbewegtes Meer durchschiffet er
 Auf leichtgefügtem Kahn. (398 ff.)

2 Vgl. auch Berthas Bericht von ihrer Kindheit in "Die Ahnfrau": "War der Himmel auch umzogen, Heiter strahlte doch mein Sinn, Und auf spiegelhellen Wogen Taumelte das Leben hin." (1543 ff.) und die Worte Jaquelines von Blankas Kindheit: "Leicht, wie ein Bach durch reichbeblümete Wiesen die reinen Silberwellen hüpfend schlängelt, floß eurer Jugend Blumenzeit dahin." (BlvK 456 ff.)

Diese Charaktere, die sich dem Leben im Bild des Meeres anvertrauen, sind alle von einem - sei es auch einem illusionären - Ziel geleitet: Leander von der Liebe zu Hero, in der Lampe symbolisiert; die Griechen, die nach Kolchis fahren, von dem Streben nach "Glück und Ruh"³, dessen Zeichen das Vließ ist.⁴

Außere Gefahr und Verzweiflung manifestieren sich im Bild des Schiffbrüchigen, das Jaromir in "Die Ahnfrau" gebraucht:

Ach, soll denn der Unglückselge,
Kaum dem Schiffbruch nur entgangen,
Dem die Kraft schon schwindend sinkt,
Treibend auf der Wasserwüste,
Denn umklammern nicht die Küste,
Die ihm reich entgegenblinkt? (1936 ff.)

Der Liebe Berthas gewiß, greift er dann das Bild wieder auf:

Nun stürmt immer wilde Wogen,
Schwellt in himmelhohen Bogen,
In des Hafens sichrer Hut
Lach ich der ohnmächtigen Wut. (1991 ff.)

Ähnlich findet sich in "Sappho" Phaon durch die Liebe aus dem Meer gerettet:

Und gleich dem Armen, den ein jäher Sturz
Ins dunkle Reich der See hinabgeschleudert,
Wo Grausen herrscht und ängstlich dumpfes Bangen,
Wenn ihn empor nun hebt der Wellen Arm
Und jetzt das heitre, goldne Sonnenlicht,
Der Kuß der Luft, des Kluges freudige Stimme
Mit einemmal um seine Sinne spielen:
So steh ich freudetrunken, glücklich, selig. (867 ff.)

Das Schwimmen im Meer resultiert nicht aus dem eigenen Willen, um ein Ziel zu erreichen, sondern wird als Hinausgestoßenwerden empfunden.⁵ Dieses Ausgeliefertsein an vom menschlichen Willen

3 Vgl. auch BlvK 313 ff.

4 Herzog Otto in "Der treue Diener" sagt zu Erny:
Des Leuchtturms Flamme seid dem irren Schiffer,
Er sieht das Ufer nicht, von Nacht umfassen,
Doch steuert er getrost dem Schimmer zu,
Er weiß, dort wo das Licht, ist Land und Rettung. (1261 ff.)

5 Vgl. auch, wie Hero die Unsicherheit und Abhängigkeit des Lebens, von der sie der Priesterberuf erlöst, da er ihr "Dasein, Ziel, Zweck" gibt, als Meer bezeichnet:

unabhängige Kräfte, die freilich als Triebe im eigenen Innern wohnen, stellt die Metaphorik des Strudels dar. In "Die Ahnfrau" sagt der Graf von Bertha, die Jaromir liebt:

Wie sie glüht!
Wie es sie hinüberzieht!
Aller Widerstand genommen
Und im Strudel fortgeschwommen. (1063 ff.)

Bertha äußert über ihre Empfindungen für Jaromir:

Und wie der Charybde Tosen
Erst von sich stößt Schiff und Mann,
Dann verschlingt die Rettungslosen,
Stößt er ab und zieht er an. (1575 ff.)⁶

Am Anfang von "Libussa" steht die Rettung Libussas durch Premislaus, als sie von einem - ihr freilich nicht gefährlichen - Strudel fortgerissen worden ist. (2 ff.)

Die Form des Daseins, die das Meer beinhaltet, ist also eine höchst gefährdete, aber auch sehr vielversprechende. Die Verwandtschaft des Bildes schließt das Ausgeliefertsein an die

Im Tempel, an der Göttin Fußgestelle,
Ward mir ein Dasein erst, ein Ziel, ein Zweck.
Wer, wenn er mühsam nur das Land gewonnen,
Sehnt sich ins Meer zurück, wos wüst und schwindelnd?
(MLW 157 ff.)

oder wie Jaromir in "Die Ahnfrau" dem Hauptmann, dessen Anwesenheit ihm eine Rückkehr ins geordnet-friedliche Leben verwehrt, diese Rede in den Mund legt:

Außer uns wer geht uns an?
Fort, hinaus aus unserm Kahn,
Der nur uns und unsre faßt,
Fort, hinaus, unnütze Last!
Wenn empor ein Schwimmer taucht,
Schnell das Ruder wohl gebraucht.
Weg vom Rande deine Hände,
Daß sich unser Kahn nicht wende,
In dem Wellenstrudel ende! (1376 ff.)

Häufig finden sich solche Bilder auch in "Blanka von Kastilien": 1585 ff., 1657 f., 2364 ff., 2547 ff., 3044 ff., 3071 ff., 3081 ff., 4514 ff., 4592 ff.

- 6 Im "Goldenen Vließ" wird eine ähnliche Situation ohne direkte Verwendung von Strudelmetaphern dargestellt:
Es gibt ein Etwas in des Menschen Wesen,
Das, unabhängig von des Eigners Willen,
Anzieht und abstößt mit blinder Gewalt... (GVA 1012 ff.)

eigenen Triebe mit der "selgen Liebe" Heros und Leanders zusammen. Leander findet in seiner Liebe zu Hero noch im Unter-
gang Erfüllung. Jason ist solcher Unbedingtheit in der Liebe zu Medea nicht fähig: sein Leitstern sind ja Glück und Gewinn. Er steht schließlich "vom Unheilsmeer umbrandet" (GVM 771). Auch Medeas Schmerz ist "endlos wallend wie ein brandend Meer" (GVM 2320)⁷. Hier ist es durch Jasons Schuld nicht gelungen, für die Meerfahrt ein Ziel zu finden, dem Leben ein "Dasein" zu geben, vielmehr gilt Medeas Wort:

Ein töricht Wesen dünkt mich der Mensch;
Treibt dahin auf den Wogen der Zeit,
Endlos geschleudert auf und nieder,
Und wie er ein Fleckchen Grün erspäht,
Gebildet von Schlamm und stockendem Moor
Und der Verwesung grünlichem Moder,
Ruft er: Land! und rudert drauf hin
Und besteigt's - und sinkt - und sinkt -
Und wird nicht mehr gesehn! (GVA 230 ff.)

Das Versinken dessen, der sich wie Jason auf der Jagd nach Glück und Gewinn verliert, hängt auf geheimnisvolle Weise mit dem Hineinreichen des Vergangenen ins Gegenwärtige, mit der Schuld, zusammen. So sagt in "Blanka von Kastilien" der Zweite Höfling vom Übeltäter:

in grundlose Wogen,
fühlt er sich gezogen;
es knüpfen sich Taten
mit Taten zusammen;
ein Frevel zieht tausend,
verworfenner und schwärzer,
nach sich im Geleite. (4054 ff.)

Hier vollzieht sich alles Leben als Schifffahrt auf einem Meer, in das Taten und Untaten hinabgesenkt werden, in dem sie aber wirksam sind und auch verhängnisvoll werden können. An anderer Stelle braucht der gleiche Höfling die Worte:

eh noch der heutge Tag hinuntersinkt
ins Meer der greisenden Vergangenheit. (4021 f.)

7 Otto von Meran befindet sich am Schluß des Dramas "Ein treuer Diener seines Herrn" in "einem Meer von Bösem" (1734).

Das Auftauchen von Geschehnissen aus der "Flut" des Lebens und Vergessens ist charakteristisch für "Die Ahnfrau". In diesem Stück wird alles, was als Untat der Väter den Enkeln begegnet, von diesen zugleich auch als eigene Schulderfahrung, als Auseinandersetzung mit der eigenen, in sich gespaltenen Person erlebt:

Tauchen ferner Kindheit Bilder,
Lang verborgen, lang entzogen,
Von des Lebens wilden Wogen,
Wie der Heimat blaue Berge,
Auf aus der Erinnerung Flut. - (2105 ff.)⁸

Auch ein Passus des Grafen ist hier anzuführen. Er stellt die fatale Wirkung der Vergehen der Vorfahren auf die Enkel mit Metaphern aus dem Bereiche des Wassers dar und sieht die blutigen Taten der Väter als einen schwellenden Strom in die Enkelwelt stürzen, die er als ein "wildes Meer" begräbt. (2549 ff.) Nun sind freilich in den späteren Dramen Grillparzers die Menschen nicht mehr so rettungslos dem Verderben ausgeliefert wie in "Die Ahnfrau", sondern zur Bewährung gegenüber dem Leben aufgefordert. Das zeigt sich bei Libussas Verwendung der Meeresmetapher, wenn sie von Primislaus sagt:

Dem Fischer gleich wirfst du die Angel aus,
Willst ferne stehn, belauernd deinen Köder.
Libussa ist kein Fischlein, das man fängt.
Gewaltig, wie der fürstliche Delphin,
Reiß ich die Angel dir zusamt der Leine
Aus schwacher Hand und schleudre dich ins Meer,
Da zeig denn, ob du schwimmen kannst, mein Fischer.
(969 ff.)⁹

-
- 8 Daß hier die Erinnerung im Auftauchen liegt und die Flut selber das Vergessen ist, zeigt eine Stelle, an der Jaromir das Bild ähnlich verwendet: "Was aus meinem frühern Leben Noch mir hafte, noch mir bleibe, Alles, bis auf deine Liebe, Als unwürdig deinem Blick, Stoß ichs in die Flut zurück..." (1943 ff.)
- 9 Interessant ist noch die Wendung, die das Bild vom Meer in "Die Jüdin von Toledo" nimmt: Es wird zur Metapher für die Wüste, wenn der König über seine Liebe zu Rahel sagt:

So wie man sagt, daß in Arabiens Wüsten
Der Wanderer, der sich lang im Sand geplagt,
Der Sonne Brand ertragen glühnden Haupts,
Mit einemmal ein blühend Eiland trifft,

Wie das Wasser als Quelle, die zum Bach, Strom, ja, Meer wird, die Notwendigkeit der Hinwendung zum Leben für denjenigen aussprach, der ein erfülltes Dasein gewinnen will, so sahen wir zugleich in den Bildern des Schiffers und Schwimmers die Gefährdung, die der Auseinandersetzung mit dem Leben inneohnt. In Grillparzers Welt findet sich der Mensch in eine durchgehende Antinomie der Wertung gestellt, in der er sich als Persönlichkeit behaupten muß.

Wie sehr diese Selbstbehauptung der Gefahr des Selbstverlierens gerade in der Hingabe ans Erleben ausgesetzt ist, wird noch einmal deutlich, wenn wir den mit der Vorstellung des Wassers eng verwandten Bildbereich des Trinkens betrachten. Er spielt vor allem in "Die Ahnfrau" eine große Rolle und fügt hier in einer sinnhaften Kreisstruktur die Hinwendung zum Leben mit dem Tode zusammen. Wiederholt treten solche Bilder für Jaromirs und Berthas Liebe auf. So sagt Jaromir von Berthas Stimme:

Süße Laute, die ich kenne,
Die ich einzuschlürfen brenne! (772 f.)

Und später:

Gönne dem gepreßten Herzen
Die so lang entbehrte Lust,
An der engelreinen Brust,
Aus den himmelklaren Augen
Trost und Wonne einzusaugen! (794 ff.)

Bertha:

Hing ich an des Teuren Lippen,
Seine heißen Küsse trinkend. (262 f.)

Der alte Graf äußert diese Worte bevor er stirbt:

Noch zum letztenmale schlürfen
Aus dem bittersüßen Becher
Und dann, Schicksal, nimm mich hin! (2375 ff.)

Hier rücken Trinken und Tod schon sehr nah aneinander. In einem

Umbrandet von der See der trocknen Wellen... (1691 ff.)
Ganz offensichtlich wird das Bild des Meerfahrers, der das Land erreicht, hier wieder aufgenommen.

Passus Berthas überschneiden sie sich:

Spielend in dem Strahl der Sonne,
 Lockte mich des Bechers Rand,
 Und ich trank der Liebe Wonne
 Und ihr Gift aus seiner Hand. (1547 ff.)

Für Bertha liegt in der Hinwendung zum Leben schon der Keim des Todes. So korrespondiert die bildliche Ausdrucksweise, der sie sich bedient, als sie das Giftfläschchen von Jaromir erhalten hat, mit dem eben Zitierten:

Ach, der Schlummer! Ja, der Schlummer!
 Laß an deinem Rand mich nippen,
 Kühlen diese heißen Lippen,
 Aber leise - leise - leise. (2643 ff.)

Der Schlummer steht für den Tod, der Erlösung von jener zwiespältig-verderblichen Liebe und Entsühnung von der Schuld des Lebens bedeutet.

Wir haben das in "Die Ahnfrau" wiederholt auftretende Verlangen nach Ruhe als Sehnsucht nach der verlorenen Einheit des Lebensgefühls, die letztlich erst im Tode wiedergewonnen wird, zu verstehen. Der enge Zusammenhang zwischen dieser Sehnsucht und der Hingabe der Personen an das Leben wird deutlich, wenn wiederholt auch für die Ruhe die Durst-Metaphorik auftritt ("ruhedürstend" 722, "ruhelechzend" 888).¹⁰ Das Zugleich von

10 Häufig steht der Bereich des Bechers und Trinkens für die Liebe auch in "Blanka von Kastilien" (832 ff., 1637 f., 2547 ff., 2817 f., 2974 f., 3197 ff., 3253), wo er besonders dann, wenn er die Beziehung Blankas zu Fedriko charakterisiert (832 ff., 2974 f., 3253) zugleich eindeutig Bild des Leides wird (vgl. "Kelch" 3253). In "Sappho", in der es um die Unvereinbarkeit von Kunst und Leben geht, findet sich das Bild des Bechers im Zusammenhang mit der Liebe Sapphos und Phaons. Sappho will gemeinsam mit dem geliebten Phaon trachten, "Das Leben aus der Künste Taumelkelch, Die Kunst zu schlürfen aus der Hand des Lebens" (282 f.). Auch hier hat der "Taumelkelch" die Konnotation des Schlafens. Am Ende des Stückes gelingt es Sappho, ihr eigenes Schicksal zu erkennen und sich von der Verstrickung des Lebens zu lösen. Sie richtet dann an die Götter die Worte:

Ihr habt der Dichterin vergönnt, zu nippen
 An dieses Lebens süß umkränzten Kelch,
 Zu nippen nur, zu trinken nicht.
 O seht, gehorsam eurem hohen Wink

Erfüllung und Verstrickung, die die Metaphorik hier beinhaltet, vergegenwärtigt noch einmal, daß derselbe Vorgang mit zwei voneinander unabhängigen Wertungsmaßstäben gemessen wird, die sich gegenseitig keineswegs relativieren.

Ein eindrucksvolles Indiz für die ambiguoße Wertung, der wir hier begegnen, ist auch die Art, wie das Bild des Tieres in Grillparzers Dramen verwendet wird. Es ist dem Menschen gegenüber durch das Fehlen von Verstand und Geist charakterisiert. Seine Aktionen sind reine Manifestation des Triebes, Leben kommt hier ungebrochen zum Ausdruck. Das bedingt von der einen Wertungsebene her den pejorativen Aspekt des Tieres und wird abschätziges Bild für Menschen, bei denen die Triebe die Oberhand haben.¹¹ Einer solchen Auffassung des Tieres als Bild für

Setz ich ihn hin, den süß umkränzten Becher,
Und trinke nicht! (1995 ff.)

In "Das Goldene Vließ" hängt wiederum der nun realiter gemeinte Becher mit der Verblendung durch den Lebenstrieb sowie mit Schlummer und Tod zusammen, wenn Aietes, der den Abenteurer Phyxus verderben will, Medea befiehlt, einen Trank zu bereiten:

Einen Trank, ich weiß es, bereitest du,
Der mit sanfter, schmeichelnder Betäubung
Die Sinn entbindet ihres Dienerramts
Und ihren Herrn zum Sklaven macht des Schlags.
(GVG 190 ff.)

In "Des Meeres und der Liebe Wellen" beginnt die Liebe Heros und Leanders damit, daß Hero Leander ihren Krug bietet: "So trink! und jeder Tropfen Sei Trost und all dies Naß bedeutete Glück" (818 f.). Zu Anfang des zweiten Aufzugs von "Der Traum ein Leben" zeigt sich Rustans Tatendurst, der später so fatal endet, in den Worten: "Freiheit! Ha, mit langen Zügen Schlürf ich deinen Äther ein." (639 f.) Im gleichen Drama spielt ein Kelch eine Rolle, aus dem der König den tödlichen Trunk tut (1555 ff., 1827 ff.). - In der "Jüdin von Toledo" gebraucht der König in bezug auf seine Liebe zu Rahel das Bild vom durstigen Wanderer, der aus der Quelle trinkt, wenn sich auch die Schlange unterm Busch ringelt (1691 ff.). Auch hier sind also Gift und Tod nicht fern vom Bild des Trinkens.

11 Vgl. besonders "Blanka von Kastilien", wo die Tiernamen für den König (1029, 1383, 1433, 1934, 3314) und Rodrigo de Padilla (4093, 4134) gebraucht werden. Im "Goldenen Vließ" sind die Barbaren für die Griechen die "wilden Tiere" (GVA 1650). Otto nennt Simon im "Treuen Diener" "unhöflich Tier" (604). Der Bischof in "Weh dem, der Lügt!" sagt, bei den Heiden sei "In erster Blöße Mensch und Tier verengt" (291),

das vom Verstand unkontrollierte Leben außerhalb der Ordnung (vgl. das Tier als Zeichen des Lebens außerhalb der menschlichen Gemeinschaft: "Ausgestoßen... Wie das Tier der Wildnis" GVM 2101 f.) steht ein zweiter Verwendungsbereich von Tierbildern gegenüber. In "Ein Bruderzwist in Habsburg" und in "Libussa" sind die Sterne Zeichen himmlischer Ordnung, die sich von den irdischen Dingen abhebt. Die Sternbilder in "Libussa" tragen Tiernamen und werden ausführlich aufgezählt (96 ff., 475 ff.), und im "Bruderzwist" nennt Rudolf die Sterne eine "Lämmerherde" (408). In "Libussa" wiederum kennzeichnet die Metapher der Lämmerherde die treuen, dem Herrscher kindlich ergebenen Untertanen (2314 f.), (2182 f.), ganz ähnlich wie in "Weh dem, der lügt!" der Bischof seine Gemeinde eine "Herde" nennt (395).

Hier besitzt das Tier also nur eine Eigenschaft, in deren Erfüllung seine ganze Bestimmung liegt und lebt völlig in die Natur integriert.¹²

Libussa bemerkt über zwei Streitende, die sie hat trennen lassen: "Und ist das Tier erst Mensch geworden" (695). Rudolf im "Bruderzwist" kennzeichnet den Übergang von einem sehr in Hobbes' Sinne gesehenen vorstaatlichen in den geordneten staatlichen Zustand: "Von da an ward es licht, das Tier ward Mensch." (1267) An anderer Stelle: "Erträglich ist der Mensch als einzelner, Im Haufen steht die Tierwelt gar zu nah." (1481 f.) Julius will den verzweifelt sich selbst mordenden Don Cäsar retten und vor ein Gericht bringen, "Daß nicht wie ein verzehrend, reißend Tier, Daß wie ein Mensch er aus dem Leben scheide." (2183 f.) Primislaus in "Libussa" sagt:

Wer wünschte sich auch Flügel wie der Adler
Und Flossen wie der Fisch? Sie mögens haben.
Das Höchste, wie beschränkt auch, ist der Mensch ...
(1394 ff.)

- 12 Die doppelte Wertung des Tieres ist durchgängig zu finden und zeigt sich z.B. auch in der positiven und negativen Perspektive, in der der Löwe erscheint. (Positiv: WDL 1215, KO 701, TL 2075, Esth 937. Negativ: TrD 1070 f., WDL 977, GVA 1721, KO 1555). - Auch der Vogel, insbesondere der Adler, findet sich sowohl als Bild geistiger Erkenntniskraft (Li 2215 f.) wie als ein, mitunter die oberflächlich intendierte Aussage relativierendes Bild des Lebenshüters (vgl. TL 660 ff., JvT 444 ff., SA 371 ff., TrD 305 ff.) oder auch als im Sternbild vorhandenes Zeichen ewiger Ordnung, wie wir schon anlässlich der Sternbilder in "Libussa" sahen.

Die Doppelheit der Wertung, die wir im Hinblick auf das Leben in allen diesen Bildbereichen feststellen können, gehört zu den Grundphänomenen von Grillparzers dramatischer Welt. Sie in ihrer tieferen Begründung zu erhellen, wird die Aufgabe des nächsten Kapitels sein.

5. Lebensgesetz und spontanes Geschehen

Wir haben bisher - soweit die Bilder das beleuchteten - dargestellt, wie sich die Menschen in Grillparzers dramatischer Welt als Handelnde erleben und welchen Einfluß die Lebens- und Naturgesetzlichkeit auf ihre Handlungen nimmt. Dabei sind wir verschiedentlich auf Geschehen gestoßen, das aus der Kausalität der Naturgesetze allein nicht zu erklären war. So konnten wir anhand verschiedener Metapherngruppen eine "kreisförmige" Geschehensstruktur feststellen, bei der sich entfernte Folgen auf den Ursprung der Initialhandlung in einer Weise zurückbezogen, die der Kausalität nicht widersprach, zu deren Erklärung sie allein aber auch nicht ausreichte.¹

Sprachlich führt das Vokabular des Treffens in die Kernzone dieses komplizierten Geschehens. Es erhält seine besondere Bedeutung durch eine in Grillparzers Dramen immer wiederkehrende Situation, die wir schon anlässlich der Jäger-Metapher erläutert haben und in der eine von ihren Affekten beherrschte Person blind zusticht oder die Waffe ins Dunkel hineinwirft. Danach muß sie erkennen, daß das Opfer, das sie getroffen hat, durchaus nicht ihrer Absicht entsprach; doch die zum Faktum gewordene Tat reiht sich fest in den Ablauf eines verhängnisvollen Geschehens ein. So wie hier im Treffen neben der Triebhaftigkeit, die den Handelnden beherrscht, eine weitere die Tat gestaltende Kraft wirksam ist, erinnert das Vokabular des Tref-

1 Wenn z.B. die Metaphorik des Sturms in "Das Goldene Vließ" einerseits zur Bezeichnung der Leidenschaften dient ("Sturmeswogen deiner Brust" GVA 1257, "... wie der Sturm An deines Innern festen Säulen rüttelt" 1271 f.) und andererseits das über die Personen hereinbrechende Unheil bezeichnet ("Vater, vernicht uns nicht alle, Löse den Zauber, beschwichtige den Sturm!" GVA 1349 f., "So stehen wir dem Sturm, bis er uns bricht" GVM 272), so zeigt sich hierin, wie in diesem Stück immer wieder vom Lebenstrieb veranlaßtes, blindes Handeln zu unheilvollen Folgen führt, die sich zu einem bloße Kausalität übersteigenden Zusammenhang des Verhängnisses verbinden.

fens auch in anderen Situationen immer wieder an die Wirksamkeit dieses vom Menschen unkontrollierten Geschehens. Auf solches Geschehen weisen z.B. die Bilder von Treffen und Opfer in der ersten und der letzten Szene der Trilogie "Das Goldene Vließ" hin. In der Eingangsszene des "Gastfreundes" wohnt Medea dem Opfer bei:

JUNGFRAUEN. ... Das Opfer blutet!
 MEDEA. ... Trafs?
 EINE DER JUNGFRAUEN. Gerad ins Herz! (1)

In der Schlußszene der "Medea", in der die letzte Begegnung zwischen Jason und ihr stattfindet, sagt Medea: "Laß ab! Du triffst mich nicht! Ich bin ein Opfer Für eines andern Hand als für die deine!" (2307 f.) Das Unobjektivierbare, das hier treffen kann und trifft, ist ironisch auch in einer Rede des Königs im fünften Aufzug der "Medea" wirksam, in der er Gora droht: "Du legst den Trotz wohl ab, wenn ich dich treffe!" (2193) Indessen ist er selbst hier schon der durch den Tod Kreusas Getroffene. Wenig später sagt Medea zu Jason: "Du trage, was dich trifft, Denn wahrlich, unverdient trifft es dich nicht!" (2325 f.)

In "Des Meeres und der Liebe Wellen" unterscheidet der Priester alle seine eigenen Maßnahmen, die zum Tode Leanders führen, von dem eigentlichen, nicht in seine Macht gegebenen Geschehen, was sich in Leanders Tod verwirklicht, und richtet die Worte an die Götter:

Und so ist eures Priesters Werk vollbracht:
 Das Holz geschichtet und das Beil gezückt,
 Wend ich mich ab. Trefft, Götter, selbst das Opfer!
 (1831 ff.)

In "König Ottokar" berichtet Kaiser Rudolf, wie ihm, der durch nichts zur Kaiserwürde prädestiniert war, als eine plötzliche Manifestation göttlichen Willens das Amt zugefallen sei: "Als mich die Stimme der Erhöhung traf ..." (1791)

In allen diesen Belegen wie auch schon in jener Diskrepanz des Zielens und Treffens, die wir anhand des Schützen und Jägers als typisch für das intentionale Handeln feststellten, bezieht sich das Vokabular des Treffens auf die plötzliche Verwirklichung einer Geschehensebene, die wir uns hier zu fassen

bemühen und die den kausalen Aktionsablauf überlagert.² Wie sich gerade auch im Zufall solches spontane, von der Kausalität unabhängige, diese aber sich integrierende Geschehen ausspricht, zeigt - wieder im Wortschatz des Treffens - ein Ausspruch der Wlasta in "Libussa": "Du wirst, du mußt dich fügen, Der Wurf geworfen, fällt das Los - und trifft." (2286 f.)

Die Schwierigkeit, die beiden Ebenen der Motivation zu erkennen, liegt darin, daß sie sich gewöhnlich im selben Vorgang verwirklichen. Nur in seltenen Fällen wissen sich Personen ganz dem Kraftfeld der Lebens- und Naturgesetzlichkeit enthoben und nur jener Ebene, auf der sich Wirklichkeit im Geschehen spontan manifestiert, verpflichtet. Sie sprechen solche Erkenntnis dann wohl im Bild vom anderen Stern oder vom anderen Land aus. Jason gebraucht es, als er in Kolchis Medea begegnet ist:

Wenn ich so vor dir steh und dich betrachte,
Beschleicht mich ein fast wunderbar Gefühl.
Als hätt des Lebens Grenz ich überschritten
Und stünd auf einem unbekannten Stern,
Wo anders die Gesetze alles Seins und Handelns,
Wo ohne Ursach, was geschieht, und ohne Folge,
Da seiend, weil es ist. (GVA 1178 ff.)

"Wunderbar" ist diese Erfahrung für Jason, und die "Gesetze alles Seins und Handelns", die hier rein, nicht von der Kausalgesetzlichkeit überlagert sind, beziehen sich auf ein Geschehen, das seinen Seinsgrund in sich selber trägt, dessen Wirklichkeit keiner Ableitung bedarf, das ist, "weil es ist". Grillparzers Sprachgebung nennt diese Seinsweise "erweislos". - In "Weh dem, der lügt!" gehört das nicht kausal bedingte, das "erweislose" Wunder der Sphäre des Göttlichen an. Vom Bischof, der sich allein dieser Sphäre verpflichtet weiß, sagt Leon, er gehe durch die Straßen,

Die Augen aufgespannt, als säh er Bilder
Aus einem andern, unbekannten Land,

2 Es ist das Verdienst Ulrich Fülleborns, in seinem zitierten Werk die Dualität von Kausalität und spontanem Geschehen in Grillparzers Dramen in ihrem Ineinanderwirken erstmals klar beschrieben und für die Interpretation fruchtbar gemacht zu haben.

Die allzu groß für also kleine Rahmen... (49 ff.)³

Zwei andere Bilder, die vor allem die Spontaneität der hier in Rede stehenden Geschehensebene anzeigen, sind die von Wiege und Grab.

Ein bedeutender dramatischer Gelenkpunkt in der Trilogie "Das Goldene Vließ" ist jene Stelle zu Anfang der "Medea", an der die Magierin, nach Korinth gekommen, sich von der Vergangenheit lossagen und ein neues Leben "am offenen Strahl des Lichts" führen will. Zum Zeichen dessen vergräbt sie das Goldene Vließ und die Insignien ihrer magischen Macht. Als Gora ihr vorhält, sie könne nur die Zeichen ihrer Tat, nicht aber die Tat selber begraben, antwortet Medea:

Der Augenblick,
Wenn er die Wiege einer Zukunft ist,
Warum nicht auch das Grab einer Vergangenheit?
(114 ff.)

Damit sind die beiden Aspekte, unter denen Geschehen in Grillparzers Dramen erscheint, klar bezeichnet. Einmal wird er als das Wirklichwerden einer im Kausalzusammenhang stehenden Tat, die auch ihrerseits wieder Folgen hat und der auf keine Weise die Faktizität wieder genommen werden kann, erfahren. Andererseits wird alles Geschehen als spontan, als nicht dem Gesetz von Ursache und Folge unterworfenen "Wunder" erlebt. Das gilt auch für den Eintritt der Tat in die Wirklichkeit, für ihren Übergang von der subjektiven Tat zum objektiven Geschehnis, zum Teil des Geschehens. Denn es gibt in Grillparzers Dramen Taten, die nicht wirklich werden, die im subjektiven Bereiche verbleiben und, auch wenn sie Faktum sind, nicht die unwiderrufliche objektive Geschehensgültigkeit erlangen. Das ist, wie Fülleborn gezeigt hat⁴, gerade auch bei Medeas Vergraben des Vlieses der Fall, und zwar auf Grund von Jasons Versagen, in seinem Handeln

³ Vgl. auch die Bezeichnungen "sonniges Reich", "freundlich helles Reich" für die der kausalen Erfahrungswirklichkeit entzogenen Welten des Glaubens (BlvK 3147) und des freien Willens (GVA 1026).

⁴ AaO., S. 104 ff.

eine ihr ebenbürtige Unbedingtheit zu erreichen.

Spontanes Geschehen wird in Grillparzers Welt häufig in der Liebe erfahren. In "Die Jüdin von Toledo" sagt der König nach Rahels Tod:

Sie aber war die Wahrheit, ob verzerrt,
All, was sie tat, ging aus aus ihrem Selbst,
Urpötzlich, unverhofft und ohne Beispiel.
(1685 ff.)

In "Des Meeres und der Liebe Wellen" spricht Hero über ihre Liebe zu Leander zu dem Priester:

Du weißt, mein Ohm, wir sind nicht immer Herr
Von Stimmungen, die kommen, wandeln, gehn,
Sich selbst erzeugend und von nichts gefolgt.
(932 ff.)

Auch hier erscheint wieder die Metaphorik von Wiege und Grab, um die Liebe als in ihrem Geschehenscharakter nicht verursacht, sondern "erweislos" darzustellen. Sie selbst ist Grund und Ziel aller Wünsche und gründet nicht in ihnen. So kann Sappho im Hinblick auf die Wünsche, die Liebe "ihre Wiege und ihr Grab" nennen (831).

Jason charakterisiert die Jugend, die sich durch spontanes Handeln und einheitliches Lebensgefühl auszeichnet, mit den gleichen Metaphern:

O Jugend, warum währst du ewig nicht!
Beglückend Wähnen, seliges Vergessen,
Der Augenblick des Strebens Wieg und Grab.
(GVM 772 ff.)

Interessanterweise dient gerade das Grab dazu, das in Verbindung mit der Wiege auf das spontane Geschehen zielt, kausalbedingtes, lebensgesetzliches Handeln zu kennzeichnen, wie schon im Zusammenhang mit der Pflanzenmetaphorik dargestellt worden ist. Wir brauchen nur an den Ausspruch erinnern, den Rhamnes in "Sappho" an Phaon richtet: "Bis dich das Grab verschlungen, das du grubst!" (1892), um die enge Verknüpfung beider Motivations-ebenen in der dramatischen Welt Grillparzers zu illustrieren. Das Komplexe dieser Verknüpfung wird besonders deutlich bei Bildern, die zeigen, daß Liebesbeziehungen, die wir eben noch als Verwirklichung spontanen Geschehens auffaßten, zugleich als trieb-

hafter Ausdruck der Lebensgesetzlichkeit gesehen werden müssen.

In solcher Weise deutet das Bildfeld des Krieges die Liebe.⁵
In "Des Meeres und der Liebe Wellen" verwendet es der Priester, um Hero vor der Verstrickung des Lebens zu warnen:

Doch wessen Streben auf das Innre führt,
...
Der halte fern vom Streite seinen Sinn,
Denn ohne Wunde kehrt man nicht zurück,
Die noch als Narbe mahnt in trüben Tagen. (982 ff.)

Auch in der "Jüdin von Toledo" wird die Liebesbeziehung des Königs und Rahels von Anfang an von diesem Bildbereich begleitet. Schon bei der ersten Begegnung, als Rahel ihre Dankbarkeit für den Schutz des Königs zum Ausdruck bringt, kommt Kriegsvokabular vor, das der König ins Erotische wendet. Sie sagt:

Daß diese Brust ein Schild gen deinen Feind -
Zwar das begehrt du nicht.

und er antwortet: Ein hübscher Schild! (376 f.)

Später spricht Rahel von Garcerans "Taten in der Minne Streit" (923) und vergleicht dann im dritten Aufzug, als sie den Schild des Wachsoldaten zum Spiegel macht, Krieg und Liebe:

- Nun noch der Helm! Zweckwidrig für den Krieg,
Denn er verhüllt, was siegreich meist, die Augen,
Doch wie geschaffen für der Liebe Streit.

...
Empört sich der Geliebte und wird stolz,
Den Helmsturz nieder!
das Visier herablassend
und er steht in Nacht.

Doch wollt er etwa gar sich uns entziehen,
Schickt' nach dem Heer-Gerät, uns zu verlassen,
Hinauf mit dem Visier.
sie tut es

Es werde Licht!
Die Sonne siegt, verscheuchend alle Nebel. (1019 ff.)

5 In diesem Zusammenhang ist es interessant, wie der Krieg seinerseits durch Tauschmetaphorik als der Ebene der Kausalität zugehörig gekennzeichnet ist, nämlich in "Der Traum ein Leben":

Empfangen und Geben,
Der Tod und das Leben
Im wechselnden Tausch... (388 ff.)

Diese Szene faßt in großartiger Weise den Gegensatz, in dem die spielerisch-triebhaftere Liebe, das "lose Spiel", zur rationalen Welt der Herrscherpflichten steht, die der Soldat repräsentiert. Nicht von ungefähr tauchen Kriegsbilder auch in den Worten des Königs nach Rahels Tod auf, als die Leidenschaft für sie ihn dazu treibt, Rache an der Königin und den Großen zu nehmen, die durch den Mord an Rahel die Rechte des Reiches verteidigen wollten. Er sieht diese Rache als Kampf gegen sein eigenes Leben als Herrscher:

Mein ganzes Leben, schroff in eins geballt,
Wird mir gegenüberstehn in Waffenrüstung
Und mich zum Kampfe fordern mit mir selbst,
Drum muß ich von mir selbst mich erst entfernen.
(1724 ff.)

(Auch hier also begegnet wieder die dann beim König freilich überwundene Gefahr, sich im Kampfe der Leidenschaft selbst zu verlieren, in seinem Wesen gespalten zu werden.)⁶

Das Gegenbild zu solcher Kriegsmetaphorik liefert Rustan in "Der Traum ein Leben", wenn er vom Kriege in Liebesmetaphern spricht:

Ich muß fort, ich muß hinaus,
Muß die Flammen, die hier toben,
Strömen in den freien Äther,
Drücken diesen heißen Busen
An des Feindes heiße Brust,
Daß er in gewaltgem Anstoß
Breche oder sich entlade ... (535 ff.)⁷

6 In "König Ottokar" bezieht sich das Kriegsvokabular charakteristischerweise auf die Liebe zwischen Zawisch und Kunigunde. Als er sie zuerst sieht, bricht er in den Ruf aus: "O schöner Krieger!" (720), der von ihr sofort aufgenommen wird. Später spricht das Kammerfräulein, das Zawisch als Vorwand in seinem Werben um Kunigunde dient, von seinem "Sieg" (963). - In "Ein treuer Diener seines Herrn" benutzt Otto für sein Werben um Erny immer wieder Kriegsmetaphern ("kühner Feind" 173, "Belagerung" 210, "Feind" 211, "Sieg" 212). Das Bild des Schützen Kupido, das auch in diesen Zusammenhang gehört, ist schon an früherer Stelle behandelt worden.

7 In "Weh dem, der lügt!" gebraucht Leon für sein, vom Standpunkt der Wahrhaftigkeit aus gesehen, etwas zweifelhaftes Ausbruchsprojekt Kriegsmetaphern: "Es geht zum Sturm! Den Schild hoch! Doppelschritt." (1036) "Der euch einst ein-

Noch deutlicher als in den Kriegsbildern zeigt sich das Ineinanderwirken von triebhafter Lebensgesetzlichkeit und spontan sich verwirklichendem Geschehen in der Metaphorik von Flamme und Licht, also einem bildlich verbundenen Metaphernfeld, dessen verschiedene Assoziationsbereiche nun dargestellt werden sollen. - In der soeben zitierten Rede Rustans waren "Flamme" und "heiß" Metaphern für den leidenschaftlichen und blinden Tatendrang. Besonders die Metaphorik der Glut tritt außerordentlich häufig für leidenschaftliche Triebe, Affekte und blinde Wünsche auf, aber auch für die Reue, die den von Trieben Übermannen nach eingetretener Erkenntnis quält, und für die Folgen von Affekthandlungen.⁸ Dieser Bildgebrauch wird z.B. durch die Worte des Königs in der "Jüdin von Toledo" belegt, als er Rahels Tod an der Königin und den Großen des Reiches rächen will:

Und diese Fackel
Soll mich begleiten, flammend wie ich selbst,
Nur leuchtend, weil zerstörend und zerstört. (1737 ff.)

Ihm steht ein zweiter Verwendungsbereich der Flammenmetaphorik gegenüber, der zwar auch die Leidenschaft meint, aber nicht die des schließlich zerstörenden Triebes, sondern eine leidenschaftliche Begeisterung.⁹ Im fünften Aufzug von "Libussa"

gräbt, er besiegt doch alles, Was in euch siegt und wirkt
und prangt und trachtet, Hier ist ein Spaten, tragt ihn
wie ein Schwert." (993 ff.)

8 Wegen der allzu großen Häufigkeit der Metaphern verzichten wir hier auf Stellenangaben.

9 So fordert im fünften Aufzug von "Ein treuer Diener seines Herrn" Bancbanus den Herzog Otto auf, "wenn noch ein Funke einer bessern Glut" in ihm glimme, diesen sorglich anzufachen (2027 f.). Phryxus nennt in "Der Gastfreund" Medea "Entflammt von ihres Gottes heilger Glut" (250). Im "Esther"-Fragment ist vom Funken jenes Geistes die Rede, "der Deborah beseelte, Rahel stärkte Und Judith schuf zur Heldin ihres Volks" (406 ff.). In "Ein Bruderkrieg in Habsburg schließlich äußert Rudolf gegenüber Julius:

Und war ein Funke Glut in diesen Männern, ...
War irgend etwas nur in ihrem Blick,
Das mehr als Eigennutz und Schadenfreude,
Ich stünde jetzt mit ihnen drauß im Feld
Und tötete mit Blicken den Verrat. (1714 ff.)

ruft die Seherin:

O bleibt noch, bleibt! Ich fühle,
Wie eure Gegenwart den mächtgen Geist,
Der halb erloschen, neu zu Flammen facht. (2458 ff.)

Solche Glut der Begeisterung läßt den Menschen erkennend an
der Wirklichkeit teilhaben. Primislaus sagt zu Libussa:

Ich seh es glühen hoch in deinem Auge,
Wir stehn auf deines Geistes Machtgebiet. (2103 f.)

Glut, die in diesem Sinne zugleich Erkenntnis ist, schließt
das Bild der Flamme sinnhaft mit dem des Lichtes zusammen,
denn Lichtmetaphern bezeichnen die Wirksamkeit der Erkenntnis-
kraft.¹⁰ Für Rudolf in "Ein Bruderzwist" ist die Erkenntnis
der natürlichen Erscheinungen als Ausdruck einer göttlichen
Ordnung eine Erhellung der "Urnacht des Geschaffnen ... mit
gottgegebenem Licht" (1325 f.). - Bischof Gregor in "Weh dem,
der lügt!" faßt die göttliche Wahrheit ins Bild des Strahls
(1821). Der in der Vergänglichkeit lebende Mensch erträgt die-
ses Licht allerdings nur abgeschwächt. Ähnlich redet Rudolf
in "Ein Bruderzwist":

Des Menschen Innres, wie die Außenwelt,
Hat er geteilt in Tag und dunkle Nacht.
Das Aug ertrüge nicht beständiges Licht ... (2354 ff.)

Anzuführen sind hier auch die Zeilen aus dem Beginn von "Me-
dea":

Die Zeit der Nacht, der Zauber ist vorbei
Und was geschieht, ob Schlimmes oder Gutes,
Es muß geschehn am offenen Strahl des Lichts. (4 ff.)

Eine eigene Gruppe innerhalb der Lichtmetaphorik sind die Ge-
stirne. Wenn sie in Erscheinung treten, so als Zeichen sinner-
hellter Ordnung des Kosmos (vgl. "Libussa" 96 ff. und "Bruder-
zwist" 391 ff.). Medea stellt ihr schuldlos-glückliches Leben
an der Seite des Bruders dar, indem sie sagt: "wie zwei Zwil-

¹⁰ "O, es wird helle, hell vor meinem Blick" Sa 1712; "Und doch
- kommts wie ein Lichtstrahl mir von oben" BrH 763; "Ging
hell der dunkeln Sprüche Sinn mir auf" Esth 992; "Am milden
Strahl des gottentsprungnen Lichts" MLW 314; "Licht, das uns
die Götter gaben" MLW 1189.

lingssterne Durchziehn sie strahlend die gewohnte Bahn." (GVM 2086 f.) In "König Ottokar" wird das Haus Habsburg, das der gottgewollten Ordnung auf Erden Geltung verschafft, in Verbindung mit den Sternen gebracht: "mildglänzend Habsburgs leuchtendes Gestirn" (1352), "Und Habsburgs Name glänze bei den Sternen!" (2976). Mardochai im "Esther"-Fragment deutet die sinnvolle Geschichte als einen "Reigen" der Gestirne (376 f.). In "Des Meeres und der Liebe Wellen" verwendet der Priester die Sterne als Bilder in seiner Rede von der Sammlung (960 ff.), und er vergleicht das Leben der Priesterin mit dem Quell, "der Mond und Sterne spiegelt" (991)¹¹.

Nachdem nun die verschiedenen Sinnbereiche angeklungen sind, die im Bildfeld von Flamme und Licht zum Ausdruck kommen, wird die Ambiguität verständlich, die sich in der Verwendung solcher Metaphorik für die Liebesbeziehungen zeigt. So stiftet das Bild einen Zusammenhang und läßt doch zugleich auch einen fundamentalen Unterschied in der Wertung sichtbar werden, wenn wir etwa der Leidenschaft des Königs in der "Jüdin von Toledo" und ihrem Bilde, der sich selber verzehrenden Fackel, Rahels Liebesmetaphorik gegenüberhalten, die unmittelbar an den eben erörterten Bereich der Gestirne anschließt und außerdem noch biblische Assoziationen hat ("Es werde Licht! Die Sonne siegt, verscheuchend alle Nebel" (1027 f.)). Ähnliches findet sich in "Des Meeres und der Liebe Wellen". Aufs engste ist hier die Lampe, nicht nur als Bild, sondern realiter mit der Liebe Heros und Leanders verbunden, eine Funktion, die der der Fackel in der "Jüdin von Toledo" durchaus entspricht. Auch diese Liebe trägt, wenngleich verhaltener als in anderen Grillparzer'schen Dramen, alle Zeichen der Leidenschaft (vgl. die Glutmetaphorik 1965). Dennoch verbindet sich mit dem Bild der Lampe auch die keineswegs nur subjektiv zu verstehende Sternmetapher

11 Im Gegensatz zu dem Bild des Sterns steht der mit dem Verhängnis verbundene Komet: GVG 247, GVA 1059, BrH 2386. Es ist in diesem Zusammenhang noch darauf hinzuweisen, daß Lichtmetaphorik sich verschiedentlich auch in Zusammenhang mit dem im Sinne der göttlichen Ordnung wirkenden Herrscher findet: Li 1954 f., BrH 1266 f., JvT 1069 f., Esth 898 f.

(Hero: "Sei du ein Stern und strahle durch die Nacht." 1035; Leander: "Als Leitstern jenen Schimmer stets im Auge" 1121; Hero von Leander "Sonne meiner Nacht" 1776).¹² So vermag die Bilderwelt von Flamme und Licht, die Komplexität und Doppelgesetzlichkeit von Grillparzers Dramenwelt auszudrücken, in der die Liebe Heros und Leanders zugleich als triebhaftes Verbrechen an der durch den Priester repräsentierten Ordnung und als spontane Erfüllung des eigenen Daseins erscheint.

Wir lernen die Doppelheit der Wertung, die wir schon in den Bildern des Wassers und des Tieres dem Leben gegenüber feststellten, als in der Wirklichkeitsstruktur von Grillparzers dramatischer Welt begründet zu verstehen. Hier kann das gleiche Verhalten sowohl als naturgesetzlich-triebhaft Reaktion der kausalen Motivationsebene angehören und dennoch ein Geschehnis konstituieren, das seinem Charakter nach unbedingt, ein "Wunder" ohne Ursache und Folge ist. Der handelnde Mensch steht in Grillparzers Dramen vor der Aufgabe, den Forderungen beider Ebenen gerecht zu werden, er muß seine Tat vor zwei verschiedenen Gesetzen verantworten.

Begeisterung (vgl. Primislaus' Rede in "Libussa" 2103 ff.) und "Sammlung" (vgl. den Preis der Sammlung durch den Priester in "Des Meeres und der Liebe Wellen" 945 ff.) sind die Haltungen, in denen sich die Teilhabe des Menschen an beiden Ebenen zu sinnhafter, alle menschlichen Vermögen vereinender Ganzheit zusammenschließt. Freilich ist diese Einheit eine Forderung, kein Zustand. Die weitaus meisten Handlungen bergen für den Handelnden die Erfahrung, daß sie entweder auf der Ebene der Kausalität vor den Postulaten der Ratio nicht zu rechtfertigen sind oder daß sie in ihrer intentionalen Richtung dem Geschehen zuwiderlaufen, daß also das Bewußtsein des Handelnden die Ebene der Geschehenswirklichkeit nicht erreicht.

12 Vgl. auch "Melusina" 140 ff.:
 Übrall Nacht ist ohne Liebe,
 Übrall Tag, wo Liebe lacht,
 Wenn die Sonne fern auch bliebe,
 Lieb ist Mond in selger Nacht.

Welche Bedeutung aber gerade dieser Geschehenswirklichkeit zukommt, zeigt ein Metaphernfeld, das die ihr gemäße Handlungsweise als "lebendig" dem in der Kausalität befangenen "toten" Handeln entgegenstellt.

Im dritten Aufzug von "Ein Bruderzwist in Habsburg" steht Kaiser Rudolf II. den Abgeordneten der böhmischen Stände gegenüber, die ihn darum angehen, ihnen ein Recht auf religiöse Toleranz zu verbriefen. Rudolf unterschreibt mit den Worten:

Da ihr
Den toten Zügen einer toten Hand
Mehr traut als dem lebendig warmen Wort,
Das von dem Mund der Liebe fortgepflanzt,
Empfangen wird vom liebedurstigen Ohr,
Hier schwarz auf weiß. - Und nun noch Blut als Siegel.
(1654 ff.)

"Tot" heißt hier also nicht "unwirksam", sondern sehr wohl und - wie der letzte Satz ausspricht - sehr verhängnisvoll wirksam. Die Unterschrift ist ein Vorgang auf der Ebene des verstandesgemäßen Rechtes und gehört der Welt von Ursache und Folge an. Das "lebendig warme Wort" dagegen, auf das Rudolf das Verhältnis zu seinen Untertanen gegründet sehen möchte, ist der Ebene spontan in die Wirklichkeit tretenden Geschehens zugehörig, das sich in der liebenden zwischenmenschlichen Tat manifestiert.¹³ - Ähnlich sieht die Königin in "Ein treuer Diener" das Spontane als das Lebendige im Gegensatz zum verstandesgemäß Abgeleiteten:

Ein lebend Wort gilt hundert tote Zeilen
Und Hunderte von Gründen samt Erweis. (1498 f.)

Um nicht vom machtgierigen Treiben seiner Umwelt ganz gefangen genommen und damit in der Welt des Bedingten des "Lebens" beraubt zu werden, muß sich im "Bruderzwist" Rudolf von den Staatsgeschäften zurückziehen:

Damit ich lebe, muß ich mich begraben,

¹³ In einer ihn selber ironisierenden Weise kehrt Haman im "Esther"-Fragment diese Worte um: "Unmächtig, kraftlos liegen die Geschäfte, Fehlt doch, was Leben gibt, die Unterschrift." (170 f.)

Ich wäre tot, lebt ich mit dieser Welt.
Und daß ich lebe, ist vonnöten, Freund.
(1160 f.)

Spontanes Geschehen manifestiert sich nur als zwischenmenschliche Wirklichkeit. So will Primislaus die Wahrheit nur als tätig verwirklichte anerkennen:

Die Wahrheit lebt und wandelt wie du selbst,
Dein Buch ist nur ein Sarg für ihre Leiche.
(1449 f.)

Wenn wir in den angeführten Belegen die Metapher "lebend" offenbar auf jenen Bereich spontanen Geschehens zielen sehen, der, dem Verstande unzugänglich, das eigentlich "Wirkliche" in Grillparzers Welt umfaßt, so ist es von Bedeutung, daß auf jenen schon zitierten Beleg aus der "Ahnfrau" (45 ff.), in dem der Graf in der Natur die Kräfte steter Erneuerung wirksam sieht, auch in späteren Dramen immer wieder Stellen folgen, die die Natur als das "erweislos" Wirkliche darstellen. Es braucht hier nur an jenen Passus aus "Ein Bruderzwist" erinnert zu werden, den Rudolf beginnt: "Seht an die Welt, die sichtbar offenkundige..." (1608) und in dem er die Natur als etwas deutet, "Des Grund und Recht in dem liegt, daß es ist" (1616), erweislos, weil es "selber der Erweis" (1619). Daß "Natur" hier nicht im Sinne der der Verstandesebene angehörenden Naturgesetzlichkeit gesehen wird, ist evident, vielmehr erscheint sie als verstandesmäßig nicht erfaßbare Wirklichkeit, reine Manifestation spontanen Geschehens. Deshalb kann in "Des Meeres und der Liebe Wellen" Hero, die Leanders Liebe als Geschehen, in dem ihre Existenz sich verwirklichte, erlebt hat, sagen:

Sein Atem war die Luft, sein Aug die Sonne,
Sein Leib die Kraft der sprossenden Natur,
Sein Leben war das Leben, deines, meins,
Des Weltalls Leben. Als wirs ließen sterben,¹⁴
Da starben wir mit ihm. (1976 ff.)

¹⁴ Zu Anfang des Stückes, als Hero die Sinngebung ihres Lebens im Priesteramte findet, sagt sie vom Tempel:

Ja, diese Bilder, diese Säulengänge,
Sie sind ein Äußeres mir nicht, ein Totes,
Mein Wesen rankt sich auf an diesen Stützen,
Getrennt von ihnen, wär ich tot wie sie. (161 ff.)

Hero muß erfahren, wie die absolute Erfüllung der Existenz, die sie und Leander in der Liebe finden, an der irdischen Verstandesordnung des Priesters zugrundegeht. Mit dieser Erfahrung stirbt für sie alles Absolute im Irdischen an der Doppelheit der Ordnungen. Es wird alles Irdische seiner eigentlichen "Existenz" beraubt. Diese im Erleben Heros wie auch anderer Dramenpersonen zutage tretende Unvermitteltheit verschiedener Ordnungen gewinnt, von der Ebene der Geschehenswirklichkeit aus gesehen, einen anderen Aspekt. Bedingtheit und Vergänglichkeit des Irdischen, an denen die Forderungen des Absoluten scheitern, sind zugleich die Modi, durch die das Absolute sich das Irdische integriert. Solche Erfahrung sprechen vornehmlich die Bilder von Wolke und Kleidung aus.

Die Wolke, die in das Bildfeld des Dunkels gehört, bezieht sich auf die im Bereiche des Lebenstriebs befangene Handlung, die sich ihrer Verpflichtung auf das Geschehen nicht bewußt ist. So kann in "König Ottokar" Kaiser Rudolf, der das Recht, hier nicht nur als rationale Instanz, sondern als Forderung göttlicher Ordnung Ottokar gegenüber durchgesetzt hat, sagen: "Die Wolken sind entflohn Und klar seht ihr nun alles, wie es ist." (1876 f.) Die Wolken sind Bild der Auflehnung Ottokars gegen das Reichsrecht, das nun in seiner Kraft als "das, was ist" in Erscheinung tritt. - In diesem Sinne haben wir es auch als eine unbewußte Selbstdeutung durch die Metapher zu verstehen, wenn Ottokar, als er gegen das Reich im Felde liegt und den Vertreter des Rechtes, Rudolf, angreifen will, ausruft: "Indes, wie Donnerwolken, Ottokar Von vorneher die schwachen Halme knickt, Und kein Entrinnen bleibt als die Donau!" (1859 ff.) - Auch die Personengruppe im "Ottokar", die nächst dem Titelhelden am stärksten vom Macht- und Rachestreben beherrscht ist, die Rosenberge, wird mit diesem Bild bezeichnet. Margarethe sagt: "Da gehn sie hin; wie dunkle Wetterwolken, Die, wenn sie sich entleert, nach Aufgang ziehn." (193 f.)¹⁵

15 In "Der Gastfreund" ist es bezeichnenderweise Aietes, der von Phyxus nach Medea gefragt wird: "Doch wer ist dieses blühend holde Wesen, Das wie der goldne Saum der Wetter-

Nun liegt es im Bilde der Wolken, daß sie die illusionäre Verdunkelung der Personen, ihr Befangensein im Triebhaften, nicht nur im Sinne einer vom Willen unabhängigen Naturkraft darstellen, sondern den Zustand zugleich auch als einen vorübergehenden kennzeichnen. Deutlich zeigt sich dies in "Ein Bruderzwist in Habsburg" in den Worten des Julius: "Nach Wolken, sagt ein Sprichwort, kommt die Sonne, Die Sonne aller aber ist das Recht." (2120 f.) Wie schon in "König Ottokar" steht

wolke Sich schmiegt an deine kriegerische Gestalt?" (241 ff.) - Als dann der Mord, den Aietes begangen hat, eben durch seine Verdrängung aus dem Bewußtsein alle Verhältnisse in Kolchis so stark bestimmt, daß selbst Medeas ganzes Leben, wiewohl sie sich erkennend davon zu emanzipieren versucht, von den Folgen der Untat geprägt ist, sagt Jason einmal zu ihr: "Ein wahres, warmes Herz trägst du im Busen, Die Wolken hier, sie decken eine Sonne." (GVA 1246 f.) - Selbst die Liebe Medeas und Jasons steht, obwohl sich ihre Bedeutung darin nicht erschöpft, ganz in der Konsequenz der aus dem Mord hervorgegangenen Ereignisse. Das zeigt sich auch bildlich im Gebrauch der Wolken, wenn Milo jenen schicksalhaften Augenblick beschreibt, in dem sich Medea zwischen Jason und ihrem Vater zu entscheiden hat:

Wie sie so dastand, mit den dunkeln Brauen
Gleich Wetterwolken an der finstern Stirn,
Das Augenlid gesenkt, in düsterm Sinne:
Nun hob sich und wie Wetterleuchten fuhr
Der Blick hervor und faßt' und schlug und traf. -
(GVA 1616 ff.)

In "Sappho" spricht Phaon, als sich die Verwirrung gelöst hat und die Personen zur Erkenntnis der Wirklichkeit gekommen sind:

O, es wird helle, hell vor meinem Blick,
Und wie die Sonne nach Gewittersturm,
Strahlt aus der Gegenwart entladnen Wolken
In altem Glanze die Vergangenheit (1712 ff.)

Dasselbe Bild hat, bevor illusionäre Liebe und Leidenschaft die Handlung bestimmten, schon in Sapphos Mund unbewußt auf die kommenden Ereignisse vorausgewiesen, als sie Melitta gegenüber die Wolken und ihre Liebe zu Phaon in Beziehung setzte:

Das eben ist der Liebe Zaubermacht,
Daß sie veredelt, was ihr Hauch berührt,
Der Sonne ähnlich, deren goldner Strahl
Gewitterwolken selbst in Gold verwandelt. (355 ff.)

Im Sinne der Illusion begegnet das Bild in "Blanka von Kastilien" in Blankas Worten: "Warum mit Purpurwolken mir den Sturm verbergen, der meine Seligkeit zertrümmern sollte?" (681 f.)

hier Recht als Verwirklichung göttlicher Ordnung im staatlichen Bereich als Sonne den Wolken gegenüber, die das Unrecht, den Abfall von der Ordnung, repräsentieren, diese aber nur temporär zu verdunkeln vermögen. So schließt das Bild des Unrechts, des Verkennens, schon die Ahnung des Lichtes, der Wirklichkeit ein. Die Verstrickung ist nur eine vorübergehende Verdunkelung des Wirklichen, die Ambiguität der Gesetzmäßigkeiten wird nicht als permanent hingestellt.

Eine weitergehende Aussage macht das Bildfeld der Kleidung, das häufig eine Täuschungsabsicht ausspricht. Im "Esther"-Fragment ist von Leuten die Rede, "Die ihren eignen Haß, die eigne Rachsucht Verkleiden ins Gewand der Dienstbeflissenheit" (966 f.), und in "Ein Bruderzwist in Habsburg" sagt Ferdinand von Klesel: "Des schlimme Schmeichelei, gehüllt in Derbheit, Ihn ehrlich nennt, wo listig er zumeist" (2606 f.). An anderer Stelle ist von "Schmeichelhüllen" die Rede, unter denen Klesel einen Anschlag verberge (856).

Im Sinne des Verhüllens stehen Kleidermetaphern auch in "Weh dem, der lügt!", wo dieses Bildfeld die größte Rolle spielt. Der Bischof sagt, als er erkannt hat, daß sein Neffe Atalus nicht so ist, wie er sein soll, ein Schleier sei ihm von "dem bestochnen Aug" gefallen (1710 f.). Noch deutlicher ist dieser Passus:

Wer hielt sie aus, die eigene Verachtung?
Allein die Lügen in verschiednem Kleid:

...
Die hüllen unsrer Schlechtigkeit Antlitz ein
Und stellen sich geschäftig vor, wenn sich
Der Mensch beschaut in des Gewissens Spiegel. (128 ff.)

Hier erweist sich das Verhüllen als ein Verhüllen vor dem eigenen Gewissen. Eine solche Stelle wirft auch Licht auf jene Belege, in denen die Kleidermetapher nur das Täuschen anderer Menschen zu bedeuten scheint, insofern klargestellt wird, daß eine klug ihre Absichten verfolgende Verhaltensweise im Grunde auch eine Täuschung über die eigene Wirklichkeit impliziert, daß sie Befangensein in der irdischen Bedingtheit ist.

Mit der zitierten Äußerung des Bischofs Gregor korrespon-

diert eine zweite am Ende des Stücks¹⁶, die, von der göttlichen Wahrheit aus argumentierend, nun auch der Lüge ihren Sinn zuspricht, wenn nämlich vom "Land der Wahrheit" die Rede ist,

Wo selbst die Lüge nur ein buntes Kleid,
Das schaffend er genannt: Vergänglichkeit,
Und das er umhing dem Geschlecht der Sünden,
Daß ihre Augen nicht am Strahl erblinden. (1818 ff.)

Hier ist die Unbedingtheit der göttlichen Sphäre im Bild des Strahls der irdischen Bedingtheit, dem bunten Kleid, gegenübergestellt. Zugleich wird das illusionäre Verkennen der Wahrheit als dennoch gottgewollt bezeichnet, da es zwar die göttliche Wahrheit verdunkelt, eben dadurch aber die Vernichtung des Menschlich-Irdischen durch die Unbedingtheit verhindert und ihr so eine paradoxe Wirkensmöglichkeit gerade in der Menschenwelt verschafft. Selbst in ihrer Perversion als Lüge und Unrecht kann die Welt noch "Kleid" des Absoluten sein, so daß sich hier bildlich ein ganz anderes Verhältnis der Gesetze anzeigt, als in der Antinomie, die Hero erfährt, zu liegen schien.

Es gibt sogar Dramengestalten, denen in bestimmter Hinsicht die Überwindung der Illusion, die hier als Grundbedingung menschlich-irdischer Existenz erscheint, möglich ist. In be-

16 Kleidermetaphern im Sinne des Verhüllens finden sich verschiedentlich in Grillparzers Dramen, z.B. im "Esther"-Fragment, wenn Bightan von Männern wie dem Fürsten, der in seiner Phantasie Forderungen an die Fürstin stellt, denen die Wirklichkeit nicht nachkommt, sagt: "Reich aus dem Vorrat ihrer tiefsten Wünsche Bekleiden sie der Neigung Gegenstand." (40 f.) - In "Sappho" "kleiden" sich Phaons Träume in Melittas "Hülle" (931), und Phaon wünscht - natürlich vergeblich - sein ganzes früheres Leben, "Umtauschend wie die Kleider" von sich werfen zu können (315 f.) - In "Ein Bruderzwist" erklärt Julius in jener eindrucksvollen Szene, in der klar wird, daß das zur Rettung von Rudolfs Herrschaft in Passau gesammelte Heer einen Bürgerkrieg führen soll: "Die Hülle liegt am Boden. Das Verhüllte Geht offen seinen Weg als Untergang." (1830 f.)

Zwei weitere Belege der gleichen Metaphorik in "Wehdem, der lügt!" beziehen sich auf eine vom Irdischen befangene Erkenntnis: in Franken "umkleidet" (!) der Schein der Roheit des Bischofs einen schmutzigen Fleck "Auf seiner Reinheit weißem Kleide" (67 ff.).

sonders augenfälliger Weise geschieht das z.B. bei Rudolf I. in "König Ottokar", wo der Eintritt in das gottgewollte Amt das ganze Sein Rudolfs aus dem Irdisch-Bedingten ins Absolute überführt. Mit großer Präzision ist auch hier wieder Kleidermetaphorik verwendet: "Was sterblich war, ich hab es ausgezogen Und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt." (1789 f.)¹⁷

Es ist hier noch ein anderer Anwendungsbereich der Kleidermetaphorik zu erwähnen. In "Libussa" soll Primislaus dem Volk die Wahrheit, die die Seherin erkannt hat, "einkleiden" (1824), und auch Libussa selber redet "Wahrheit, nur verhüllt In Gleichnis und in selbstgeschaffnes Bild" (2444 f.)¹⁸. Damit wird das Verhältnis von Illusion und Wirklichkeit erneut aufgegriffen, und zwar für das Bild und d.h., wie man in der Forschung seit geraumer Zeit erkannt hat, für die Kunst (vgl. auch Wendungen wie "Gekleidet in der Schönheit Feierkleid" KO 2838). Nach dem, was wir bereits über die Bedeutung der Kleidermetapher ermittelt haben, müssen wir das Bild hier also als das Medium interpretieren, das die absolute Wahrheit ins Bedingte der Sprache überführt, das aus der Wahrheit als ein Zeichen in das Leben gesetzt ist. So weist die Metapher darauf hin, wie das Verhältnis von Bedingtem und Absolutem, das wir im Kleider-Bild ausgesprochen fanden und das zu den Grundlagen von Grillparzers dramatischer Welt gehört, auch als das Wesen seiner Kunst verstanden werden will.

17 Auch von Ottokar heißt es, als er erkannt hat, daß er ein "verwegner Tor" gewesen ist (2565), er habe "sein Wesen ausgezogen" (2536).

18 Vgl. auch Libussa: "Was mir der Geist, in Ahnungen verhüllt ... Mit unbewiesner Sicherheit verkündet" (1818 ff.).

6. Mensch und Gemeinschaft

Jener Passus aus "Ein Bruderzwist", der vom "lebendig warmen Wort" - wir haben gesehen, wie "lebendig" hier zugleich "wirklich" meint - berichtet, "Das von dem Mund der Liebe fortgepflanzt, Empfangen wird vom liebedurstigen Ohr" (1657 ff.), und der die Unterschrift "tot" nennt, weil sie nicht menschenverbindende Wirklichkeit hat, kann uns darauf hinweisen, wie bei Grillparzer menschliches Tun immer nur als soziales Tun Wirklichkeit erlangt, immer nur in bezug auf den anderen Menschen zur Ebene des Geschehens aufsteigen kann.¹ Das heißt aber, daß menschliches Sein sich nur sozial zu erfüllen vermag, daß z.B. Libussas nur auf sich selbst bezogen lebende Schwestern niemals ein "wirkliches" Leben zu führen imstande sind. Über diesen als Aufgabe zu verstehenden Zusammenhang von Einzelwesen und Gemeinschaft geben uns vor allem solche Bilder Auskunft, die sich auf die institutionalisierte und verstandesgemäß geordnete Gemeinschaft, den Staat, beziehen.

Wenn in "Ein treuer Diener seines Herrn" der König in den Krieg zieht und der Königin, die er als Regentin zurückläßt, den Verweser Bancbanus an die Seite stellt, sagt er zu ihm: "Sei du ihr Aug und Ohr, sei Hand und Arm, Sie wird der Geist sein, der durch dich gebietet." (380 f.)

Ganz ähnlich äußert sich im "Esther"-Fragment der König zu seinen Dienern: "Ihr seid mein Aug, ihr seid mein Ohr, durch euch Gelangt des Flehens Stimme bis zu mir." (249 f.) Dieses Bild vom Herrn und Diener als einem Körper wird auf den Staat übertragen. Rudolf in "Ein Bruderzwist" fragt: "Der Arme viel, wo aber bleibt das Haupt?" (369). Primislaus über die Herrscherin Libussa: "Und sie die Seele denn so viele Glieder?" (1412)²

1 Vgl. auch Fülleborns Untersuchungen zu diesem Problem, aaO. S. 109 ff.

2 Vgl. auch die Verwendung dieses Bildes durch Maria in "Blanka von Kastilien", wenn sie von Herrscher und Reich als von "Seele" und "Riesenkörper" spricht (2023).

Dann stellt er dieser Metaphorik das Gegenbild, den Körper als Reich gegenüber, indem er das Gefühl der Eigenpersönlichkeit zum Ausdruck bringt:

Ich möchte nicht mein Selbst so weit zerstreuen,
Aus Furcht, nichts zu behalten für mich selbst.
Kopf und Hände bezeichnend
Hier ist mein Rat und hier sind meine Diener,
Die Füße meine Boten, und das Herz,
Es ist mein Reich, weit bis zum Sitz der Götter,
Und eine Spanne groß nur in der Brust,
Daß Raum für mich und alle meine Brüder. (1413 ff.)³

König geworden, verwendet er wieder den Körper als Bild:

Und sammeln die Bewohner rings der Gegend,
Daß hilfreich sie und wechselseitig fördernd
Wie Glieder wirken eines einzigen Leibs. (2017 ff.)⁴

Für die Auflösung der Ordnung im Staat finden sich dann - analog der Körper-Metaphorik - Bilder der Krankheit, z.B. in Rudolfs Fluch auf Prag in "Ein Bruderzwist":

Ich aber sage dir: wie eine böse Beule
Die schlimmen Säfte all des Körpers anzieht,
Zum Herde wird der Fäulnis und des Greuls,
So wird der Zündstoff dieses Kriegs zu dir,
Der lang Verschonten, nehmen seinen Weg,
Nachdem du ihm gewiesen deine Straßen. (2254 ff.)

In solchen Bildern wird - nach alter literarischer Tradition - der organische Zusammenhang des menschlichen Körpers in Analogie zur sozialen Hierarchie gesetzt. Wie der menschliche Körper als Mikrokosmos die Ordnung des Makrokosmos abbildet, so ver-

3 Ähnliche Metaphern finden sich in "Der Gastfreund", wenn Aietes, der wie Primislaus, doch in weniger idealisierter Weise, dem Rationalen anhängt, vom Trank spricht,
Der mit sanfter, schmeichelnder Betäubung
Die Sinn entbindet ihres Dieneramts
Und ihren Herrn zum Sklaven macht des Schlafs.
(GVG 191 ff.)

4 Auch das geographische Reich kann dieses Bild einschließen, wenn Primislaus z.B. sagt: "Siehst du, die Moldau, dieses Landes Ader, Die blutverbreitend durch den Körper strömt ..." (2043 f.), oder es kann den Charakter des Landes ausdrücken, wie Horneks Preisrede auf Österreich im "Ottokar":
O gutes Land! o Vaterland! Inmitten
Dem Kind Italien und dem Manne Deutschland,
Liegst du, der wangenrote Jüngling, da ...
(1699 ff.)

wirklicht sich diese Ordnung auch in der Funktion des staatlichen Lebens als Beziehung des Einzelnen auf das Ganze.

In die gleiche Richtung zielt die Metaphorik der familiären Beziehungen, die für die menschliche Gemeinschaft im weiteren Sinne gebraucht wird, so daß die Analogie nun zwischen Einzelmensch, Familie und Staat besteht. Hierher gehört Primislaus' berühmter Ausspruch in "Libussa": "Es ist der Staat die Ehe zwischen Bürgern" (2036), und man hat wiederholt und mit Recht darauf hingewiesen, daß in "König Ottokar" die Scheidung Ottokars und Margarethes gleichsam eine Präfiguration der Auflösung der Ordnung ist, die Ottokar als Herrscher vornimmt.⁵ - Hornek sagt in seiner Preisrede in "König Ottokar", Österreich lache Rudolf entgegen, "wie dem Bräutigam die Braut" (1675)⁶.

Zu solchen Bildern, die das Verhältnis von Mensch und Ge-

-
- 5 In diesem Zusammenhang ist eine Stelle im "Esther"-Fragment interessant, die die Ehe mit Körpermetaphern schildert. Daß diese Metaphorik auf den Staat angewandt wird, wie hier die Ehemetaphorik, haben wir bereits gesehen, so daß sich der Kreis der Bilder dreier Sinnbereiche schließt:

Es ist das Weib vom Selbst des Manns ein Teil
 Und wer hat seinen Arm sich abgehauen,
 Weil er ihm nicht gefiel, den Fuß gekürzt,
 Weil er zu lang, das Auge ausgebohrt,
 Weil braun es war, nicht blau. (624 ff.)

- 6 Auch andere verwandtschaftliche Bindungen finden sich als Metaphern für den Staat. Kaiser Rudolf in "Ein Bruderzwist" spricht von seiner "Vatermilde" (1562), und der alte Merenberg wünscht im "Ottokar",

Daß alle, die wir Österreicher sind,
 Entnommen aus des Fremden harter Zucht,
 Wie Brüder kehren in der Eltern Haus,
 Von eines Vaters Auge fromm bewacht. (1357 ff.)

In "Ein treuer Diener seines Herrn" spricht der König von seinen Untertanen als seinen Kindern und von sich als dem Vater (1858 f.). Die Königin bittet im selben Stück, Otto zu ihrem Mitregenten zu machen mit dem Argument: "Soll er mein Helfer sein, wir wollen leben Wie drei Geschwister, euer Volk das dritte!" (335 f.) Libussa sagt denen, die ihr die Herrschaft anbieten: "Wollt ihr als Brüder leben, eines Sinns, So nennt mich eure Fürstin, und ich bins." (449 f.) Im "Bruderzwist" spricht Rudolf von dem vorstaatlichen, "tierischen" Zustand als von dem des "Brudermörders" (1260). (Es erübrigt sich der Hinweis darauf, daß der Bruderzwist selber ebenfalls Symptom auch der Auflösung staatlicher Ordnung ist.)

meinschaft als in "familiärer" Liebe wurzelnd, d.h. der Ebene "erweisloser" Wirklichkeit zugeordnet wiedergeben oder eine solche Gründung als Aufgabe erkennen lassen, gehört auch die Metapher des Spiegels. Sie ist mit der Gewissenserforschung verbunden, wenn Bischof Gregor in "Weh dem, der lügt!" von "des Gewissens Spiegel" spricht, in dem sich der Mensch beschaue oder vielmehr von den Lügen daran gehindert werde (136). Da für Grillparzer menschliche Existenz jedoch nur in Beziehung zum anderen wirklich werden kann, ist das Kriterium menschlichen Seins das Verhältnis zum Mitmenschen. In diesem Sinn finden wir den Spiegel in Melittas Worten über Sappho in dem gleichnamigen Stück gebraucht:

Ihr Auge war von jeher mir der Spiegel,
Vor dem ich all mein Tun und Fühlen prüfte!
Er zeigt mir jetzt die eigne Ungestalt! (1789 ff.)⁷

Vor einer solchen Selbsterkenntnis im Bezug zum anderen, die dann freilich auch die Akzeptierung der Verschuldung einschließen kann, schreckt Jason in "Medea" zurück, wenn er zu Medea sagt:

Entsetzliche! Was rasest du gegen mich?
Machst mir zu Wesen meiner Träume Schatten,
Hältst mir mein Ich vor in des deinen Spiegel
Und rufst meine Gedanken wider mich? (1095 ff.)

Da er angesichts seiner Kinder nicht, wie Medea gegenüber, seine Selbstbezogenheit aufzugeben braucht, liebt er sie.

Die Kinder liebt er, sieht er doch sein Ich,
Seinen Abgott, sein eignes Selbst
Zurückgespiegelt in ihren Zügen. (1810 ff.)

Die Selbstspiegelung im anderen Menschen zeigt die Wirklichkeit des Ich. Zugleich aber gibt es noch ein anderes Spiegeln, das als Aufgabe aufgefaßt werden muß: die Verwirklichung der menschlichen Bestimmung, seiner Schicksalsmöglichkeit im Sinne dessen, was wir später noch als Schicksal werden zu beschreiben haben.

7 Wo die "Spiegelung" nicht im anderen Menschen, sondern in der eigenen Furcht oder der Eigenliebe stattfindet, führt sie zur Illusion. Vgl. BlvK 2465 f. und 3469 ff.

Auch dieses Schicksal kann nur in der Relation zum anderen Menschen bestehen, so daß sich die Anwendung des Bildes vom Spiegel auch in diesem Sinnbereich als konsistent erweist. - In dem hier beschriebenen Sinn verwendet Primislaus die Metapher Wlasta gegenüber, als er über ihre Bestimmung als Weib äußert: "Nun wieder rein Erkenn ich dich im Spiegel deiner Seele." (1676 f.)⁸ Eine ähnliche Aufgabe wie für den einzelnen besteht im großen für den Staat. So kann sich Rudolf II. im "Bruderzwist" an Gott wenden:

Doch, was mein eignes Amt, daß diese Welt
Ein Spiegel sei, ein Abbild deiner Ordnung,
Daß Fried und Eintracht wohnen brüderlich,
Vom Unrecht ungestört und von Verrat,
Das will ich üben, stehst du, Gott, mir bei.
(1467 ff.)

Dies bedeutet aber, daß für Rudolf, so wie der einzelne Mensch nur im Bezug zum anderen seine Existenz gewinnt, der Gesamtbereich zwischenmenschlichen Lebens, der Staat, nur "wirklich" wird im Verhältnis zu Gott.

Nun fallen freilich staatlich-rationale Ordnung und "göttliche" Wirklichkeit, verkörpert durch den Herrscher, keineswegs zwangsläufig zusammen. Wie selbst die ideale Funktion des Staates, die Gerechtigkeit, als Tätigkeit des Verstandes oft der Wirklichkeit gegenüber noch blind ist, lehrt der Bildbereich der Waage.

Die Waage scheint in Grillparzers Dramen zunächst negative Konnotationen zu haben. Libussa klagt, daß die Untertanen die "erweislosen" Entscheidungen der Herrscherin mit ihrem unangemessenen menschlichen Verstande prüfen wollten:

Zur Gnade leben trotzigen Vasallen,
Die alles, was Gewicht, weil es Gehalt,
Erst auf der Wage eignen Zweifels wägen,
Der nun bezweifelt, was ihm nicht genehm. (1213 ff.)

Rudolf in "Ein Bruderzwist" sieht ein Zeichen der Auflösung des Reiches darin, daß der Adel durch seine Verschwendung in die

8 Vgl. "Alfred der Große" 810.

Gewalt des Bürgers gelange, "Der allen Wert abwägt nach Goldgewicht" (1242). Ein solcher Sinn des Unangemessenen ist der Waage auch von Ottokar beigegeben, wenn er über die zahlenmäßige Überlegenheit des Feindes zu seinem Gefolge sagt:

Die Wage steht für sie.
Der einzige Vorteil - doch der soll entscheiden! -
Ist, daß euch Ottokar, und jene Habsburg führt.
(1543 ff.)

Nun setzt sich aber das Bild hier entgegen Ottokars Intention in seiner Eigenbedeutung durch und relativiert die Aussage: Ottokars Führerschaft ist tatsächlich entscheidend, aber anders als er meint. Die Waage wird hier zum Bild der Gerechtigkeit, und zeigt an, daß Rudolfs Sache die gerechte ist. Auch in "Ein Bruderzwist" folgt das "Abwägen nach Goldgewicht", das dem Adel widerfährt, gerechterweise aus der Tatsache, daß er den Zusammenhalt des Reiches löst, indem er die Fürsten bekämpft (vgl. 1239). Selbst Libussas Klage über die Kritikfreudigkeit der Untertanen wird von Primislaus wo nicht widerlegt, so doch relativiert, insofern er der Tätigkeit des Verstandes im Staate das Ideal der Gerechtigkeit beimißt. Auch hier findet sich wieder das Bild der Waage: "Ich will gewogen sein mit gleicher Wage, Wie hoch mein Anspruch und wie tief mein Fehl." (1730 f.) - In diesem Sinne der Gerechtigkeit gebraucht auch Leopold in "Ein Bruderzwist" das Bild, wenn er, der Rudolf vor den unrechtmäßigen Bestrebungen des Mathias schützen will, über das Heer, das er gesammelt hat, äußert:

Das Heer in Passau, das ich, andern Vorwands,
Seit lange verb, es stellt die Wage gleich
Und gibt dem Kaiser wieder seine Rechte. (1132 ff.)⁹

Ironischerweise kann nun gerade für diesen Einsatz des Heeres das gleiche gelten, was Rudolf von den Unternehmungen Mathias' und Klesels sagt:

Nun wohl, ihr habt das Zünglein an der Wage,
Das ich mit Sorge hielt im Gleichgewicht,

9 Ähnlich "Alfred der Große" 317, "Wenn ich des Treffens Wage gleichgestellt..."

Ihr habt es rohen Drängens angestoßen,
 Es schwankt und blutge Todeslose fallen
 Aus beiden Schalen auf die bange Welt. (1421 ff.)

Zwar drückt auch hier das Bild der Waage die Rechtlosigkeit der Absichten Mathias' und Klesels aus, aber entscheidend ist - und das gilt auch für Leopolds Versuch, dem Kaiser zu helfen - daß hier der Zustand der Ruhe und zumindest labilen Ordnung, den Rudolf dadurch erhält, daß er gegen das Unrecht nicht vorgeht, durch jedes Handeln, gleichgültig, ob gerecht oder ungerecht, gestört wird. Selbst Leopolds gerechte Handlungen müssen in diesem Zustand nach den Worten des Julius "Untergang" bedeuten (1831).¹⁰ Damit ist nun im Bild der Waage selbst der irdischen Gerechtigkeit der Verstandeswelt eine andere Ordnung gegenübergetreten, die in der Übereinstimmung des Herrschers "mit dem Geist des All" (1282) besteht, mit seinem Ruhen "in dem Mittelpunkt der eignen Schwerkraft" (1285). Daß sich irdische Gerechtigkeit und göttliche Ordnung gerade in ihrem Auseinanderfallen im gleichen Bild manifestieren, weist auf die Notwendigkeit ihrer Vereinigung hin, die freilich Rudolf in seinem Staat nicht mehr zu leisten vermag.¹¹

10 Vgl. hier auch die Verwendung der Waage durch Klesel Mathias gegenüber ("Der Wagebalken steht, Und kurze Frist so schnellst ein Quentchen mehr In eurer Schale, diese in die Höh." - 129 ff.) und durch Ferdinand Klesel gegenüber:
 Ja, schlimmer noch; denn jener [Rudolf] war die Wage,
 Die beide Teile hielt im Gleichgewicht;
 Ihr aber legt, was euch noch bleibt an Schwere,
 Der einen Schale zu, und zwar der schlechten...
 (2483 ff.)

11 Es verdient in diesem Zusammenhang Beachtung, daß die Vorstellung von der ruhenden Waage als Bild der kosmischen Ordnung auch in "Libussa" auftritt, und zwar in dem dem irdischen Handeln entzogenen Bereich von Kascha und Tetka, wenn nämlich Kascha bei Betrachtung der Gestirne sagt: "Ich sage dir: die Wasserwage zittert, Der Boden bebt, die Zeit gebiert ein Neues." (1133 f.) Diese Stelle bezeichnet Libussas Begegnung mit Primislaus, also ihre erste Berührung mit der Welt irdischen Handelns.

Weiter findet sich das Bild der Waage in BlvK 1846 f., 2429 ff., 2800. In "Des Meeres und der Liebe Wellen" sagt der Priester, der die Liebe Heros zu vernichten entschlossen ist,

Naukleros und Leander! Welcher wars?
die flachen Hände vor sich hingestreckt

Wie hier im Bild der Waage der weltlichen Ordnung eine höhere entgegentritt, die die irdische Gerechtigkeit in ihrer Bedingtheit zwar unter Umständen aufhebt, doch in der Vernichtung des Bedingten durch sich selbst zugleich den Blick auf eine absolute Gerechtigkeit öffnet, das führt uns zu Problemen, die im nächsten Kapitel weiter bedacht werden sollen.

In gleichen Schalen wäg ich eur Los. (1507 f.)
 In "Sappho" steht das Bild der Waage, den zwei verschiedenen Ebenen von Gerechtigkeit und Seinsgewicht angehörend, in einer Gegenüberstellung zu sich selbst, wenn zunächst Phaon Rhamnes vorhält: "Wer ist denn Sappho, daß du ihre Zunge Für jene achtest an des Rechtes Wage?" (1639 f.) und später Rhamnes Phaon fragt:

Und wer bist du denn,
 Daß du dein Wort magst in die Schale legen,
 In der die Menschheit ihre Ersten wiegt,
 Zu sprechen wagst, wo Griechenland gesprochen?
 (1812 ff.)

7. Der "Kreis der Wirklichkeiten" in der Zeit

Menschen, deren Handeln allein vom planenden Verstand, nicht von "lebendigem" Wirklichkeitsbezug getragen wird, machen in Grillparzers Dramen nicht selten die Erfahrung, sich "im Kreis" bewegt zu haben. So sagt Rudolf in "Ein Bruderzwist", als er vor der Tätigkeit des Mathias und seiner Freunde gewarnt wird: "Sie regen sich, doch immerdar im Kreis" (1180). Im gleichen Sinne beurteilt schon im zweiten Aufzug Maximilian Mathias' Feldherrntum (Mathias: "Aus Vor- und Rückwärts bildet sich der Kreislauf." - Maximilian: "Doch bleibt man hübsch im Kreis und kommt nicht vorwärts." 773 f.) - Die hier im Bilde des Kreises ausgesprochene Struktur des Handelns haben wir anhand derjenigen Metaphernfelder schon feststellen können, die auf geheimnisvolle, vom Handelnden nicht durchschaute Weise die Folge der Handlung auf den Anlaß zurückbezogen. Dem Handelnden scheint der Kreislauf von unkontrollierbaren Mächten hervorgeufen zu sein, von "dunkler Fügung", wie es in einem Passus des Primislaus in "Libussa" heißt:

Das Schwerste dieser Welt ist der Entschluß.
Mit eins die tausend Fäden zu zerreißen,
An denen Zufall und Gewohnheit führt,
Und aus dem Kreise dunkler Fügung tretend,
Sein eigner Schöpfer zeichnen sich sich sein Los,
Das ists, wogegen alles sich empört,
Was in dem Menschen eignet dieser Erde
Und aus Vergangnem eine Zukunft baut. (1037 ff.)

Hier ist der Kreis Bild irdisch-bedingten Handelns, das als Reaktion auf einen Anlaß an das Gesetz von Ursache und Wirkung gebunden, von der Gewohnheit bestimmt wird und dem Zufall ausgeliefert ist. Auf die Bedeutung des "Entschlusses", der die "Fäden" zerreißt, werden wir im folgenden zu sprechen kommen, hier soll zunächst die Kreis-Metapher weiter untersucht werden, die in einer Rede Rudolfs in "Ein Bruderzwist" noch eine andere, hier zunächst überraschende Konnotation erhält. Wieder handelt es sich um Mathias, der inzwischen die Macht übernommen hat:

Mathias herrsche denn. Er lerne fühlen,
 Daß Tadeln leicht und Besserwissen trügligh,
 Da es mit bunten Möglichkeiten spielt;
 Doch Handeln schwer, als eine Wirklichkeit,
 Die stimmen soll zum Kreis der Wirklichkeiten.
 (2331 ff.)

Das Bild des Kreises, bisher in jener geheimnisvollen Verknüpfung von Folge und Anlaß des Handelns aufgetreten, die dem Verstand als "dunkle Fügung" erschien, wird hier auf die Wirklichkeit angewandt. Wir lernen nun die bisher unergründbar erscheinende zyklische Abfolge von Anlaß, Handlung, Folge als durch die Struktur der Wirklichkeit bedingt begreifen. Die Kausalität zeichnet eine nichtkausale Geschehensfigur nach. - Gegenüber demjenigen, der sie nicht erkennt, setzt sich die Wirklichkeit durch, indem sie ihm als Unwissendem ihre Gesetze aufzwingt, ihn "im Kreise" treibt.¹ Aus diesem blinden Getriebenwerden heraus führt nur eine in Erkenntnis vollbrachte Handlung, eine Handlung, die "stimmen soll zum Kreis der Wirklichkeiten". In diesem Sinne sieht Rudolf die Wirksamkeit des Hauses Habsburg, und es ist bedeutsam, wie nun das Bild des Kreises durch das des Mittelpunktes ergänzt wird:

Mein Haus wird bleiben, immerdar, ich weiß.
 Weil es mit eitler Menschenklugheit nicht
 Dem Neuen vorgeht oder es begleitet,
 Nein, weil es einig mit dem Geist des All,
 Durch Klug und scheinbar Unklug, rasch und zögernd,
 Den Gang nachahmt der ewigen Natur,
 Und in dem Mittelpunkt der eignen Schwerkraft
 Der Rückkehr harret der Geister, welche schweifen.
 (1279 ff.)²

1 Hier schließt sich das Bild mit dem des Strudels zusammen. Wiederum werden Verstand und Trieb durch ähnliche Bilder gedeutet.

2 Ein solches Ruhen "im Mittelpunkt der eignen Schwerkraft" darf keineswegs mit dem von Zufall und Gewohnheit abhängigen Handeln verwechselt werden, das Primislaus in dem oben zitierten Passus beschreibt, insofern hier Handeln unter einem je anderen Gesichtspunkt erscheint. - Die Rede Rudolfs ist schon vorgebildet in einer Replik Scipios im Fragment "Hannibal" von 1822:

Von Wechsel frei und unaufhaltsam wie
 Der Wesen Kreis im Umschwung der Natur,
 Geht unsres Staates immer kreisend Rad;

Nach allem, was in den vorigen Kapiteln über die Natur zutage getreten ist, kann es nicht verwundern, wenn auch hier wirklichkeitsbezogenes Handeln als Handeln im Sinne der Natur gesehen wird, das heißt aber als spontan, nur in sich selbst gründend und selbst wenn es mit einer Abfolge von Ursache und Wirkung zusammenfällt, keine Begründung, die außerhalb seiner selbst liegt, verlangend.³

Wie derjenige, der sich demgemäß verhält, als Mittelpunkt erscheint, um den die durch die Folgen ihres Handelns im Kreise Getriebenen ihre Bahn ziehen, so ist der Mittelpunkt auch Bild jener Kraft, die zu erkenntnishaftem Ergreifen der Wirklichkeit führt: der Sammlung.⁴ Von dem, der ihrer teilhaftig ist, wird in "Libussa" gefordert,

all die bunten Kräfte
Im Mittelpunkt zu sammeln seines Wesens,
So daß der Leib zum Geist wird, und der Geist

Das Einzelne wird wohl erwägt, das Ganze
Wie Winter sich und Sommer, Herbst und Lenz
Mit Sturm und Sonne, Frucht und Blüte folgen,
Bleibt sich in ewig gleichen Bahnen gleich. (130 ff.)

- 3 Auch vom Herrscher gebraucht Rudolf das Bild des Mittelpunktes, wenn er sagt, das Erbrecht sei eingeführt worden, weil ein Mittelpunkt vonnöten, Um den sich alles schart, was gut und recht Und widersteht dem Falschen und dem Schlimmen ... (1169 ff.)

Auf das jüdische Volk übertragen und in den Sternenhimmel projiziert, findet sich das gleiche Bild in einer Rede Mar-dochais im "Esther"-Fragment:

Ja, unser Volk, es ward von Gott bestimmt,
Zu sein der Gipfel dieser weiten Erde,
Der Mittelpunkt der Völker nah und fern
Und wie der Sonne Pracht, wie Mond und Stern,
Ob herrlich gleich ihr Reigen sich gebärde,
Geschaffen doch zum Dienst nur dieser Erde,
So aller Völker Glanz und Herrlichkeit,
Ja, ihrer Siege, ihrer Macht Vereine,
Für unser Volk, wie dunkel es auch scheine.
(363 ff.)

- 4 Vgl. auch Paul K. Whitacker: "The Concept of 'Sammlung' in Grillparzer's Works", MfdtU 41 (1949), S. 93-103.

Ein Leib erscheint, sich gliedernd in Gestalt...
(1146 ff.)⁵

Freilich ist die Sammlung allein noch inaktiv. Libussa stellt darum ihren in gesammeltem Schauen lebenden Schwestern, die sich wiederholt als "Kreis" bezeichnen (1164, 2270), ein anderes Bild des Kreises entgegen. "Ich will nicht nutzlos sein im Kreis der Dinge." (2274) Der "Kreis der Dinge" entspricht dem "Kreis der Wirklichkeiten", dem im "Bruderzwist" die sinnvolle Handlung des Menschen angehören soll.⁶

Ein dem Bilde des Kreises eng verwandtes Bild ist das des Kranzes. Es verbindet die Vorstellungen von Kreis und Blume und kommt z.B. in einer Rede Heros im ersten Aufzug von "Des Meeres und der Liebe Wellen" vor:

Mir wird vergönnt, die unbemerkten Tage,
Die fernhin rollen ohne Richt und Ziel,
Dem Dienst der hohen Himmlischen zu weihn;
Die einzelnen, die Wiesenblümchen gleich,
Der Fuß des Wanderers zertritt und knickt,
Zum Kranz gewunden um der Göttin Haupt,
Zu weihen und verklären. (5 ff.)

Hier spricht das Bild des Kranzes aus, wie das gewöhnliche, ohne Zugehörigkeit zum "Kreis der Wirklichkeiten" ablaufende Leben, dadurch, daß es das Amt der Priesterin erfüllt, sich bewußt in die Wirklichkeit hineinstellt und so im Dienst Bedeutung erlangt, "geweiht" und "verklärt" wird. Eine solche in bewußtem Bezug zur Wirklichkeit gründende Bedeutung ist das höchste Ziel Grillparzerscher Dramenhelden, auch wenn es viele erst nachträglich erreichen, indem sie den Kreis, in dem sie zu-

-
- 5 T.C. Dunham hat das Bild des Kreises im Hinblick auf seine Bedeutung in "Libussa" untersucht: "The Circle Image in Grillparzer's Libussa", aaO. Hier bleibt jedoch hinzuweisen auf die Funktion des Ringes im Opernlibretto "Melusina", der ein Symbol für Raimunds Bindung an die die Ebene des "Realismus" übersteigende Wirklichkeit ist.
- 6 Es sei ergänzend darauf aufmerksam gemacht, daß in "Die Jüdin von Toledo" der König seine Liebe zu Rahel so deutet, daß sein Inneres wie in einer Krankheit "einen weiten Umkreis" um "den alten Mittelpunkt" beschrieben habe (1387 ff.).

nächst ohne Erkenntnis getrieben worden sind, in der Katastrophe erkennen und anerkennen und so sinngebend den "Mittelpunkt" des eigenen Wesens und Schicksals finden.

Für einige Dramenpersonen, wie hier zunächst für Hero, liegt die sinnhafte Erfüllung des Lebens in einem Amt. Das trifft auch für die Dichterin Sappho zu, deren Leben seine Bedeutung im göttlichen Auftrag der Dichtung findet. Wieder tritt das Bild des Kranzes auf:

Nach Stunden nicht, nach holden Blumen nur,
Dem heitern Kranz der Dichtung eingewoben,
Zählt ich die Flucht der nimmerstillen Zeit. (1276 ff.)
Was meinem Lied ich gab, gab es mir wieder,
Und ewge Jugend grünte mir ums Haupt. (1279 f.)

Sie meint dann, die eigentliche Erfüllung ihres Lebens in der Liebe Phaons zu finden, und wieder gebraucht sie das Bild des Kranzes:

Seinem Reichtum
Kann gleichen Reichtum ich entgegensetzen,
Der Gegenwart mir dargebotnem Kranz
Die Blüten der Vergangenheit und Zukunft! (419 ff.)
Was ich vermag und kann und bin und heiße,
Als Kranz, wollt ich es winden um sein Haupt...
(1229 f.)

In "Libussa" erhält das Leben des Primislaus durch die für andere vollbrachte Tätigkeit des Landmannes Sinn und Bedeutung. Auch hier taucht wieder der Kranz auf in den an Libussa gerichteten Worten:

Den Kranz von Ähren, die der Fluren Krone
Und minder nicht von Gold als Fürstenschmuck,
Ich neig ihn vor der Fürstin Diadem. (1258 ff.)

Ein anderer Passus aus "Libussa" sieht das auf Erden Gelittene in Wert und Bedeutung für das Jenseits:

-
- 7 Phaon greift diese Bilder auf, wenn er zu Melitta sagt, "der Unschuld heitrer Blumenkranz" sei mehr wert "als des Ruhmes Lorbeerkrone" (1142 ff.). Hier ist auch ein Passus aus "Melusina" anzuführen: "Freuden, die deine Erde nur in weiten Abständen aufkeimen läßt, liegen, ein ununterbrochener Kranz, zu deinen Füßen." (430 ff.)

Und wall ich jenseits in den selgen Fluren,
 Wo uns der Wunsch erfüllt entgegenkommt?
 Wo dieser Erde Druck und bittres Leiden
 Als Kranz sich windet um der Selgen Haupt? (1752 ff.)

So wird das Bild des Kranzes als Zeichen des nicht mehr dunklen, sondern sinnvollen und selbstbejahnenden Schicksals erkennbar.⁸

- 8 Ergänzend sei darauf hingewiesen, wie Ottokars Unfähigkeit, sein Schicksal als sinnvoll zu erkennen und zu bejahen, die sich erst gegen Ende des Stückes löst, sich auch in der Verwendung der Kranzmetapher durch Kunigunde zeigt, die den Kranz nicht als Bild zeitloser Wirklichkeit, sondern einer vergänglichen, "verblühenden" Machtposition benutzt:

Der Mann der Kronen trug als wären Kränze,
 Und, wenn die eine welk ward, neue flocht
 Aus frischgeschnitten Blumen fremder Gärten.
 (2102 ff.)

Im Zusammenhang mit den hier behandelten Bildern und ihrem Sinn ist auch noch kurz auf zwei Farbadjektive einzugehen: bunt und grau. In seinem Lob der Sammlung sagt der Priester in "Des Meeres und der Liebe Wellen":

Und wie der Mann, der abends blickt gen Himmel
 Im Zwiellicht noch, und nichts ersieht als Grau,
 Farbloses Grau, nicht Nacht und nicht erleuchtet;
 Doch schauend unverwandt, blinkt dort ein Stern
 Und dort ein zweiter, dritter, hundert, tausend,
 Die Ahnung einer reichen, gotterhellten Nacht,
 Ihm wieder in die feuchten, selgen Augen. (958 ff.)

In diesem Bild meint Grau die Überwindung der Verstrickung des Lebens, die Konzentration aller Kräfte als Voraussetzung dafür, daß Erkenntnis im Innern aufleuchten kann. - Die "Zerstreuung" der Kräfte findet sich ausgesprochen im Bilde der Buntheit. Als Hero Leander vorwirft, mit seinem Liebeswerben "vergifte" er den Einklang ihrer Brust und "entfremde" sie sich selbst, spricht sie von "Liebe als dem "bunten" Wort (1194). Ähnlich nennt der Greis im "Spartakus"-Fragment abwertend die Liebe eine "bunte Blume" (466). Zum Charakteristikum der irdischen Bedingtheit, die dem Himmlisch-Abso-luten gegenübersteht, dient das Wort "bunt" dreimal in "Weh dem, der lügt!", wenn nämlich Bischof Gregor von dem Reiche der Wahrheit spricht, "Wo selbst die Lüge nur ein buntes Kleid, Das schaffend er genannt: Vergänglichkeit" (1818 f.), wenn er auf die "buntverworrne" Welt hinweist, wo alle Wahrheit zu sprechen meinen und dennoch lügen (1800) und wenn Leon, der die Absicht hatte, immer bei der Wahrheit zu bleiben, rückschauend seine Taten, die ihm nun ganz anders ge-artet erscheinen, "bunt" nennt (1591). - Anzuführen sind hier auch zwei Belege aus "Sappho":

Der bunte Schmuck verletzt mein Auge! Fort!
 Einfach ging stets die einfache Melitta,
 So viele Hüllen deuten auf Verhülltes! (1085 ff.)

Im Bilde des Kreises haben wir wesentliche Merkmale der Wirklichkeit ausgedrückt gefunden. Sie setzt sich dem blind Handelnden gegenüber durch, indem sie ihn "im Kreise" treibt, und läßt andererseits denjenigen, dessen Handeln zu ihrem "Kreise" stimmt, im "Mittelpunkt" des Geschehens ruhen. Wechselt die Perspektive, aus der dieser Sachverhalt erlebt wird, vom Geschehen zum Handelnden selbst, so tritt an die Stelle der Kreismetapher ein anderes Bildfeld, das des Weges.

Erinnern wir uns, wie Primislaus in "Libussa" den Entschluß als ein Heraustreten aus dem "Kreise dunkler Fügung" bezeichnete, in dem Zufall und Gewohnheit den Menschen trieben. Hier wird deutlich, wie sich in den verschiedenen Bildern die Perspektiven verschränken. Ähnlich sagt in "Des Meeres und der Liebe Wellen" Hero, die mit dem Bild des Kranzes den Sinn ausgedrückt hatte, den das Priesteramt ihrem sonst "ohne Richt und Ziel" dahinlaufenden Leben brachte, sie strebe nun "auf lichter Bahn nach eigenem Ziel" (374). Im Bilde des Weges, der Richtung und Ziel hat, kann sich also Eigenerkenntnis und Eigenverantwortung aussprechen, die das Geschehen zum bewußt gestalteten persönlichen Schicksal macht. Es kann der Weg aber auch - und darin zeigt sich, wie das Handeln des Menschen sowohl aus Erkenntnis wie aus Blindheit wirksam werden kann - Bild des intentionalen, letztlich von Trieben beherrschten Tuns sein. Häufig unterscheidet dann die Beschreibung die verschiedenen Arten des Handelns als verschiedenartige Wege, wie in den Worten Mar-dochais im "Esther"-Fragment, die er an den ungetreuen Türhüter richtet:

und Sapphos Worte von der Schlange: "So schön, so glatt, so bunt, so giftig!" (1297). In "Ein Bruderzwist in Habsburg" stellt Rudolf den "bunten Möglichkeiten", mit denen Mathias "spielt", also dem Bereich des planenden, klügelnden Verstandes, den "Kreis der Wirklichkeiten" gegenüber. (2333 ff.) - Der aus dem Gefängnis kommende Don Cäsar spricht vom "Spiel der buntbewegten Welt" (1904), das vom Gehirn des Menschen willkürlich erzeugt und aufgehoben werde, dem also Wirklichkeit mangelt. - Ganz in diesem Sinne beginnt auch Kascha in "Libussa" ihre Rede von der Sammlung - das Pendant zu den Worten des Priesters in "Des Meeres und der Liebe Wellen" - mit den Worten: "Wems nicht gelungen, all die bunten Kräfte Im Mittelpunkt zu sammeln seines Wesens..." (1146 f.)

Geraden Weg gibts übrall einen nur,
 Allein der andern sind so viele denkbar,
 Daß, die auf krummen gehn, sich leicht verfehlen.
 (845 ff.)

Erinnern wir uns jener Zitate, die die Vielzahl der Möglichkeiten als typisch für blindes Handeln darstellten, so wird offensichtlich, daß das Bild des einen geraden Weges und der vielen krummen von Mardochai nicht nur moralisch gemeint ist, sondern auf die Wirklichkeitsbezogenheit des Handelns zielt. - Ähnlich äußert sich Rustan in "Der Traum ein Leben", wenn er klagt, daß er abgelenkt worden sei

von der Bahn,
 Von der ebenen, geraden,
 Von des Ruhmes goldnen Pfaden. (1435 ff.)

und den "Taumelpfad" (1499) betreten habe.⁹

Die Tatsache, daß das gleiche Bildfeld sowohl blindes wie wirklichkeitsbezogenes Handeln ausdrücken kann, ist, wenn wir uns zudem vergegenwärtigen, wie in ähnlicher Weise Leidenschaft und Begeisterung in einem Bildfeld zusammengeschlossen werden und wie die Triebhaftigkeit, also irdische Bedingtheit, der Liebesbeziehungen durchaus nicht ihre Bedeutung als spontanes Geschehen ausschließt, ein weiterer Hinweis darauf, daß das Wirklichkeit manifestierende dramatische Geschehen in Grillparzers Dramen eine modale und keine auf den Inhalt bezogene Kategorie ist.¹⁰ Das bringt es mit sich, daß alles Handeln nicht nur unter dem Gesichtspunkt seiner "Wirklichkeit", sondern zugleich seinem Inhalt nach auf der Ebene der Rationalität und ihrer Moral gewertet wird. Insofern kann der aus spontaner Wirklichkeitserfahrung Handelnde sein Handeln durchaus als ungesichert innerhalb der irdischen Ordnung erfahren, wie der König in "Die Jüdin Toledo", wenn er, sich wieder auf Richtung und Ziel als Indizien der Wirklichkeitsbezogenheit berufend, äußert:

So ist die Ehre und der Ruf der Welt
 Kein ebner Weg, auf dem der schlichte Gang,

9 Wegen seiner außerordentlichen Verbreitung würde es bei diesem Bildfeld ins Uferlose führen, wollten wir in größerem Umfang Belege anführen.

10 Vgl. dazu auch Fülleborns Untersuchungen aaO., S. 73 ff.

Die Richtung und das Ziel den Wert bestimmt;
 Ists nur des Gauklers ausgespanntes Seil,
 Auf dem ein Fehltritt von der Höhe stürzt
 Und jedes Straucheln preisgibt dem Gelächter?
 (691 ff.)¹¹

Andererseits kommen Situationen vor, in denen alles Handeln so in den irdischen Bezügen verstrickt ist, daß es, gleichgültig ob es sich im Sinne der irdischen Ordnung vollzieht oder gegen sie, selbst bei Erkenntnis der Wirklichkeit deren "Kreis" nicht mehr zu erreichen vermag und verderblich werden muß. Das ist der Fall in "Ein Bruderzwist in Habsburg", wo Rudolf sagt:

Zudem gibts Lagen, wo ein Schritt voraus
 Und einer rückwärts gleicherweis verderblich.
 Da hält man sich denn ruhig und erwartet,
 Bis frei der Weg, den Gott dem Rechten ebnet.
 (1175 ff.)

Gerade an diesem Beleg wird wieder die verschiedene Perspektive, unter der die Bilder des Kreises und des Weges dramatisches Geschehen erfassen, deutlich. Der Kreis wertet jeden Vorgang, absehend von seiner intentionalen Richtung und seiner kausalen Verknüpfung, die nur als eine äußere Form erscheint, in seinem Geschehenscharakter, d.h. in seiner Bedeutung im Horizont der "Wirklichkeit". Das Bild des Weges dagegen sieht alles Handeln von seiner anderen Seite, nämlich als intentional-zielgerichtetes, als Ablauf von Ursache und Folge. Wenn also Rudolfs Nicht-Handeln auf der Ebene der Weg-Metapher als Stillstehen erscheint, so ahmt es auf der Ebene der Kreis-Metapher dennoch "den Gang der ewigen Natur" nach.

Nun ist aber innerhalb des staatlichen Lebens, wie auch Rudolf erfährt, selbst im Nicht-Handeln eine völlige Freiheit von der Welt des Bedingten, der Verursachung und der Folgen gar nicht möglich. Zwar bewegen sich in "Libussa" Kascha und Tetka in einem von der Bedingtheit des Lebens ganz freien Raum, doch um den Preis einer Schicksalslosigkeit. Wie auf der Ebene des Staates Geschichte, so setzt auf der Ebene des einzelnen Lebens

¹¹ Vgl. auch Medea: "Der Weg ist glatt, ein Tritt genügt zum Fall." (GVM 388)

Schicksal den Eintritt in die Welt von Ursache und Folge voraus. Daher sagt Libussa, die den Bereich ihrer Schwestern verlassen hat, weil sie "nicht nutzlos sein" will "im Kreis der Dinge":

Ein Schritt aus dem Gewohnten, merk ich wohl,
Er zieht unhaltsam hin auf neue Bahnen,
Nur vorwärts führt das Leben, rückwärts nie. (384 ff.)

Nur dem sein Schicksal träumend antizipierenden Rustan kann gesagt werden: "Kehr zurück auf deinen Wegen" (TL 1791), den anderen Dramengestalten, die in der Welt von Ursache und Folge und damit in der Zeitlichkeit leben, ist diese Möglichkeit nicht gegeben. Sie müssen mit Jason feststellen: "Und an dem Ziel der Bahn steht man ein anderer, Als der man war, da man den Lauf begann." (GVM 761 f.)

Freilich ist solche Veränderung nicht immer verderblich, wie hier bei Jason. In "Die Jüdin von Toledo" stellt der König, bewirkt durch die Liebe zu Rahel, ähnliches fest und gebraucht das Bild der Krankheit, die "uns mahnt, Wir sein dieselben und zugleich auch andre, Und andres zieme sich im Nämlichen." (1383 ff.) Der König erfährt diese Veränderung als eine Erweiterung seines Wesens, als einen Zuwachs an Seinstiefe. Sein Wesen ruht weiter im alten Mittelpunkt, doch beschreibt es einen weiten Umkreis um diesen:

So ists mit unserm Innern auch bestellt,
Es dehnt sich aus, und einen weiten Umkreis
Beschreibt es um den alten Mittelpunkt. (1388 ff.)

Dennoch liegt natürlich im Bilde der Krankheit unter anderem Aspekt zugleich auch die Schuldverstrickung, in die der König durch die Hinwendung zum Leben geraten ist. Wie wir im Hinblick auf den Staat in der Krankheit ein Bild für die gestörte Übereinstimmung von irdischer Ordnung und himmlischer Wirklichkeit sahen, so haben wir beim Einzelmenschen die Krankheit als Defizienz, sei es auf der Ebene der rationalen Moral, sei es im Verhältnis zur Geschehenswirklichkeit, zu sehen. Rustan, der im vierten Aufzug von "Der Traum ein Leben" von den Ereignissen überholt wird und seinen schuldverstrickten Zustand fühlt, spricht von "Krankenwahnwitz" und "Fieber" (2293 f.) und wünscht

sich, das ganze sei ein Traum, der aufhöre, "Und ich bin dann kein Verbrecher, Nein, bin wieder, der ich war." (2299 f.) Eine ähnliche Erfahrung macht auch Kaiser Rudolf in "Ein Bruderzwist". Er ist als Kaiser in dem von der göttlichen Weltordnung abgefallenen und deshalb "kranken" Reich selber in einem Zustand, der ihn zwar um die Bedeutung seiner Aufgabe wissen läßt, ihm aber jedes Handeln unmöglich macht, weil er damit die Unordnung nur fördern würde. Darum muß er, als Ferdinand ihm zum Arzte des Reiches aufruft, antworten: "Ein wackrer Arzt, der selber Heilung braucht!" (357) Er kann als Handelnder die Wirklichkeit nicht mehr erreichen, die er als Erkennender noch sieht. Seinem Sohne Don Cäsar gegenüber, der als "Sohn der Zeit" die Unordnung in des Kaisers eigener Familie verkörpert, vermag er das Recht noch durchzusetzen: "... seine Krankheit hieß Verbrechen Und Strafe war sein Arzt." (1368 f.) Die "Heilung" ist hier nicht nur als Versöhnung der staatlichen oder ethischen Gerechtigkeit zu verstehen, sondern zugleich Wiederherstellung der Einheit im Wesen Don Cäsars. Wenn Rudolf strafend verhindert, daß man Don Cäsars Selbstzerstörung Einhalt gebietet, so ermöglicht er dadurch wieder den Zusammenfall von persönlichem Willen Cäsars, staatlicher Gerechtigkeit und göttlicher Ordnung, so daß damit im Untergang Cäsar noch ein "Schicksal" zuteil wird. Denn als "Schicksal" haben wir das von der Person in seiner Bedeutung im Horizont der Wirklichkeit anerkannte Leben zu sehen. Insofern Krankheit eine Entfremdung von der Wirklichkeit und damit vom eigenen Schicksal meint, ist Heilung die Wiederherstellung der Einheit von Leben und Schicksal. Sie setzt also die Erkenntnis des Lebens in bezug auf die Wirklichkeit voraus, sei es auch wie bei Don Cäsar in der durch die Selbstzerstörung akzeptierten Schuld.

Eine Heilung nicht zum Tode, sondern zum Leben freilich ist nur klarerer Erkenntnis möglich. So haben wir Tetkas Ausspruch über die Medizin zu verstehen, wo nun die bildliche mit der realen Verwendung der Krankheit zusammenfällt:

Als Krücke mag es sein, daß sie noch leiste
Für schwache Seelen, die am Willen krank,
In Wahrheit hilft doch nur der Geist dem Geiste,

Er ist der Arzt, das Bette und der Trank.
(Li 171 ff.)

Wie schon erwähnt, entspricht der zeitlichen Figur, die das Einzelleben im "Kreis der Wirklichkeiten" beschreibt und die, sofern sie erkannt und angenommen wird, als persönliches Schicksal Wert gewinnt, eine ähnliche Figur, die die menschliche Gemeinschaft als ganzes, als Staat, beschreibt und die wir als Geschichte bezeichnen müssen. Nun ist das Schicksal für den einzelnen nicht nur Gegebenes, sondern Aufgabe. Es fordert von ihm, jedes Geschehnis, das der Schicksalsfigur angehört, zugleich als stimmig zur Ebene "erweislosen" Geschehens und zum Bereiche des Rationalen und Kausalen zu verantworten. Ebenso ist die Geschichte Aufgabe des Staates. Er muß zugleich der Förderung rationaler Gerechtigkeit nachkommen und jener "erweislosen" Ordnung, die sich z.B. in Sternenhimmel und Natur manifestiert, Eintritt in die Zeitlichkeit ermöglichen. Staatliche Ordnung ist nur insofern "wirklich", als sie zeitlicher Ausdruck der "erweislosen" oder "göttlichen" Ordnung ist. Daher spricht Rudolf in "Ein Bruderzwist" seinem Staate von vornherein den Charakter der Ordnung ab:

Kennst du das Wörtlein: Ordnung, junger Mann?
Dort oben wohnt die Ordnung, dort ihr Haus,
Hier unten eitle Willkür und Verwirrung. (427 ff.)

Es ist das Haus, eine Gebäudemetapher, die auf die Ordnung als ein kosmisches Prinzip hinweist, von dem der Staat Rudolfs abgefallen ist.¹² - Wir wollen dieses Bildfeld ausführlicher darstellen.

Im ersten Aufzug von "König Ottokar" bezeichnet dieser sein Reich und die Machtstellung, die er sich geschaffen hat, mit Gebäudemetaphern. Polen, so sagt er, schwanke wie ein sturmgepeitschtes Schiff in seinem "Hafen" (603 f.) und dadurch, daß ihm aus einer neuen Ehe ein Erbe entstehe, setze er "Den Giebel

¹² Vgl. auch wie Rudolf für den durch Unfrieden gefährdeten Staat das Bild des in Flammen stehenden Hauses gebraucht (1416 f.) und wie in "Libussa" von "des Himmels goldnen Pforten" die Rede ist (2390).

auf an" seinen "Bau" (614). In demselben Sinne fragt später der Kanzler, ob der König durch einen Krieg das zerstören solle, was er als geordnetes, prosperierendes Reich "gebaut" habe (1566). Äußere politische Ordnung ist hier im Bilde des Gebäudes dargestellt. - Im großen Monolog des fünften Aufzugs, in dem Ottokar seine Fehler erkennt, verwendet er dann zweimal Gebäudemetaphern für den Menschenleib, wenn er sich vor Gott anklagt, so viele Menschenleben unnütz hingemordet zu haben:

Den Menschen, den du hingesezt zur Lust,
Ein Zweck, ein Selbst, im Weltall eine Welt -
Gebaut hast du ihn als ein Wunderwerk... (2834 ff.)

[Wirkende Gewalten] zimmern ihm sein Haus;
kein Königsschloß
Mag sich vergleichen mit dem Menschenleib! (2844 f.)

Hier ist der Menschenleib nicht nur ins Bild des Gebäudes gebracht, sondern zugleich als ein Mikrokosmos aufgefaßt, als "im Weltall eine Welt". Somit bildet er die kosmische Ordnung im Kleinen ab. Ottokars Schuld liegt darin, daß er, der diese Ordnung im einzelnen Menschen störte, sie damit zugleich auch im Großen verletzte, so daß er den Anspruch auf Übereinstimmung mit der kosmischen Ordnung, den er selbst im Bilde des Gebäudes an seinen Staat stellt, in diesem nicht erfüllen kann und deshalb als König scheitern muß, wenn er auch als Mensch noch zur Erkenntnis und Reue emporzusteigen vermag.¹³

Während wir es, bedingt durch die Dramen, denen wir die Beispiele entnahmen, bisher mit der Ordnung im Staate zu tun hatten, wird das Bild des Gebäudes vor allem in den frühen Dramen auch in bezug auf das einzelne Menschenleben gebraucht. So ist in "Des Meeres und der Liebe Wellen" das Amt der Priesterin, das von seinem heiligen Dienst Sinn und Bedeutung erhält, durch

13 Den Bürgerkrieg stellt in "Blanka von Kastilien" der Zweite Höfling als Einbruch eines Gebäudes dar: 3932 ff. In "Ein treuer Diener" benutzt der König für sein Reich die Metapher des Hauses, das sein Knecht Bancban verwalten soll (1970). Als der Staat vom Aufruhr bedroht wird, sagt Bancban, dieser poche "an die Pforten" (2119). Im "Esther"-Fragment äußert Mardochai die Hoffnung, daß "Salomonis Tempel Erstünde aus der Asche seiner Schmach" (746 f.)

den Turm gekennzeichnet, der dem Meere gegenübersteht. (894 ff.) Die junge Medea, für die die Welt noch ungebrochen ist, spricht die Worte aus: "Des Himmels blaue Säulen sind mein Haus" (GVA 72). Nach ihrer Begegnung mit Jason rüttelt dann der "Sturm" an ihres "Innern festen Säulen" (GVA 1271). In "Die Ahnfrau" bezeichnet Gebäudemetaphorik wiederholt das in der Ordnung gesicherte Menschenleben im Gegensatz zum Leben des Räubers, von dem es heißt:

Nimmer soll er wiederkehren
Aus des Waldes Nacht heraus
In der Eltern heimisch Haus ... (2477 ff.)¹⁴

Die Ordnung, die jenseits des Verstandesbereiches in "erweisloser" Wirklichkeit gründet, beschreibt Rudolf II. in "Ein Bruderzwist" wieder mit Gebäudemetaphern, wenn er über die Rolle der Religion im Staate sagt:

Daß deine Väter glaubten, was du selbst,
Und deine Kinder künftig treten gleiche Pfade,
Das ist die Brücke, die aus Menschenherzen
Den unerforschten Abgrund überbaut,
Von dem kein Senkblei noch erforscht die Tiefe.
O, prüfe nicht die Stützen, beßre nicht!
Dein Menschenwerk zerstört den geistgen Halt,
Und deine Enkel lachen einst der Trümmer
In denen deine Weisheit modernd liegt. (1635 ff.)

Hier ist der rational nicht ableitbare, "erweislos"-wirkliche Glaube Bestandteil einer ebenso "erweislos"-wirklichen Ordnung, durch deren geschichtlich-zeitliche Realisation der Staat seine geistige Bedeutung erlangt und die hier von Rudolf in einer Si-

¹⁴ In mehreren Fällen schließt sich im Bilde des Hauses die Vorstellung von Geschlecht und Familie mit der der Ordnung zusammen. Wenn in den "Argonauten" Medea Aietes vorwirft, mit dem Mord an Phyxus habe er "einen Funken in" sein "Haus" getragen (100), so ist damit zugleich die Störung der Ordnung wie auch das Weiterwirken der Folgen des Frevels in dem Geschlechte des Aietes gekennzeichnet. Ähnliche Doppelbedeutung hat das "Haus", wenn gegen Ende von "Ein treuer Diener" der König Herzog Otto vorwirft: "Wie schlecht verwahrtes Feuer gingst du auf Und fraßest all mein Haus, mein Heil, mein Glück!" (1924 f.) - Eine solche Verwendung stimmt durchaus mit dem überein, was wir über die Verwendung der Familie als Bild für die staatliche Ordnung bereits ermittelte haben.

tuation erkannt wird, als sich der Staat von dieser Aufgabe schon gelöst hat.

Ein bestimmter Aspekt dieser Ordnung verdeutlicht sich im Bild des Bandes (das daneben freilich noch andere Bedeutungen haben kann). In "König Ottokars Glück und Ende" bezeichnet es zweimal die eheliche Bindung Ottokars an Margarethe (208, 515). Ihre Auflösung symbolisiert Ottokars Heraustreten aus der göttlichen Ordnung, die im staatlichen Leben durch Kaiser und Reich repräsentiert wird. In "Ein Bruderzwist in Habsburg" sagt Kaiser Rudolf, letztes Bindeglied zwischen staatlicher und kosmischer Ordnung, von sich: "Ich bin das Band, das diese Garbe hält, Unfruchtbar selbst, doch nötig, weil es bindet." (1163) Sein Vermächtnis lautet:

Und einig, einig seid! Das Neue drängt.
Die alternden Geschlechter sterben aus,
Das Band gelöst, bricht es die einzelnen. (2392 ff.)¹⁵

Der Bürger ist "vom Gesetz gebunden" (2125). Freilich stellt sich damit zugleich an das Gesetz die Forderung der eigenen Bindung an die höhere Ordnung, die, während das Gesetz des "Erweises" bedarf, nur in sich selber gründet. Staatliche Ordnung gewinnt ihre Wirklichkeit erst in der Übereinstimmung mit kosmischer Ordnung, die rational nicht erfaßt werden kann:

Zieht nicht vor das Gericht die heiligen Bande,
Die unbewußt, zugleich mit der Geburt,
Erweislos, weil sie selber der Erweis,
Verknüpfen, was das Klügeln feindlich trennt. (1617 ff.)

Sichtbarer Ausdruck der Weltordnung ist für Rudolf der Sternenhimmel. Auch hier tritt derselbe Bildbereich auf:

Glaubst du, es gäb ein Sandkorn in der Welt,
Das nicht gebunden an die ewge Kette
Von Wirksamkeit, von Einfluß und Erfolg?
Und jene Lichter wären Pfennigkerzen,
Zu leuchten trunkenen Bettlern in der Nacht? (393 ff.)

Hier wird nun offenbar, daß die "Kette Von Wirksamkeit, von Einfluß und Erfolg", die wir als Kausalprinzip dem Bereiche des

15 Vgl. BlvK 1441: "Des Staates heiliges Band zerreißeß du!"

"Erweisbedürftigen" im Gegensatz zur "erweislosen" Wirklichkeit zugrundeliegen sahen, im selben Sinne als Bild erscheint wie das Band in den zitierten Belegen, nämlich als Bild für die Teilhabe an der "erweislosen" Ordnung, die im "Kreis der Wirklichkeiten" waltet. Gerade in der - im Gegensatz zur Menschenwelt - klar überschaubaren Kausalität ihrer Bewegung kann Rudolf die Ordnung der Sterne als ihren Seinsgrund in sich selbst tragende "erweislose" Wirklichkeit erfahren.¹⁶

Der hier zutage getretene Charakter der Ordnung wird vielleicht am deutlichsten in dem Bildbereich der religiösen Vorstellungen. Schon in "Die Ahnfrau" - hier freilich oft ein wenig übersteigert - ist jene in der Ordnung gründende Sicherheit, die die Personen etwa in der Natur erleben und die sie selbst entbehren, in religiöser Metaphorik ausgesprochen. Das Leben des Räubers, das der Ordnung - und das meint hier natürlich nicht nur der staatlich-rationalen - entgegensteht, wird als von Gott verworfen bezeichnet. Der Räuber gehört nicht "zum Bunde" (2780), Gott hat ihm in der Stunde der Geburt geflucht (2782 f.) und seinen Namen in "der Verwerfung Buch" geschrieben (2784 f.); sein Beten ist Fluch (2118). - In der Liebe hofft Jaromir, Erlösung vom Räuberdasein zu finden. So tauchen im Zusammenhang mit dieser Liebe immer wieder Metaphern des religiösen Bereiches auf.¹⁷

In "König Ottokars Glück und Ende" wird die himmlische Hierarchie zum Bild der irdischen und setzt so staatliche Ordnung parallel zur himmlischen: Im Gespräch zwischen Zawisch und Benesch im ersten Aufzug stellt sich ein Bild her, das später aufgegriffen wird. Zawisch ist skeptisch gegenüber der Macht des

16 Es ist in diesem Zusammenhang auch daran zu erinnern, wie in "Libussa" die Kette ein wichtiges Requisit ist und welche symbolische Bedeutung darin liegt, wenn mit dem Eintritt Libussas in die Bezüge des Lebens aus der Kette das Bild der Eltern, das Libussas Namen trägt, herausgelöst und später durch Primislaus wieder eingefügt wird.

17 "Engel" u. ä. 761, 796, 1971, "heilig" 742, 1984, "geweiht" u. ä. 746, 965, "Himmel" u. ä. 1582, 1985, "beten" 788, "Bund" 1986 usw.

Adels, "Und wär er älter als der Engel Fall" (159); und gleich darauf antwortet Benesch: "Doch eh ich falle, Rache!" (161). - Margarethe nennt schon wenig später die Rosenberge, die hier unbewußt das Bild der gefallenen Engel auf sich selbst angewandt haben, "die bösen Engel Des Königs" (206 f.) Der Bezug des irdischen Staates zur himmlischen Ordnung, der hier auf der Bildebene erstellt worden ist, wird noch im ersten Aufzug - ebenfalls durch einen Rosenberg - wiederaufgegriffen, wenn Zawisch den Boten des Reiches zuruft: "Raubt ihr uns unsern König, unsern Herrn? Ist er nicht mächtig? Was bedarf er euer? Wie Gott im Himmel herrschet er auf Erden." (767 ff.) Hier ist, wiederum Zawisch unbewußt, der ja nur ein kurzsichtiges politisches Ziel verfolgt, zugleich des Königs machtgierige Handlungsweise als Vermessenheit gedeutet, da er sich in seinem Tun wie Gott unbedingt glaubt. Darüberhinaus impliziert die Gleichsetzung des irdischen Herrschers mit dem himmlischen eine Verpflichtung für den irdischen, die wir später auch in "Ein Bruderzwist" in Ferdinands Worten zu Rudolf finden:

Um euch schart sich die Hälfte einer Welt,
Die treu noch ihrem Gott und seinem Abbild:
Dem Fürsten auf dem angestammten Thron. (360 ff.)

Da Ottokar dieser Verpflichtung nicht nachkommt, bezeichnen die später gebrauchten religiösen Metaphern nicht von ungefähr seinen Untergang: So spricht er von Österreichern und Steirern, die ihn bekämpfen, als von "Todesengeln" (2822) und greift auch Zawischs Vergleich wieder auf, wenn er sagt:

Du großer Gott! Wie Sturm und Ungewitter
Bin ich gezogen über deine Fluren.
Du aber bists allein, der stürmen kann,
Denn du allein kannst heilen, großer Gott. (2826 ff.)

In "Ein Bruderzwist" zieht Rudolf II., der sich als Bewahrer der Ordnung seinem aufrührerischen Sohn Don Cäsar gegenüberstellt, einen religiösen Vergleich heran: "Und also steht er da, hohnlachend, trotzend, Wie einst der Teufel vor des Menschen Sohn." (298 f.) Von denjenigen, die die Ordnung des Reiches verraten, sagt er:

Sind sie vom alten Tempel ihres Gottes
Nicht ausgezogen auf den Berg von Dan,
Und haben dort ein Kalb sich aufgerichtet,
Vor dem sie knieen, ihrer Hände Werk? (330 ff.)¹⁸

Gelegentlich finden wir für Handlungen, die im Irdischen befangen bleiben, die Metapher des Götzendienstes. So urteilt Libussa über eine von deren Ursachen, die Eigenliebe:

-
- 18 Besonders das Bild des Opfers bezeichnet verschiedentlich den Untergang Grillparzerscher Dramenhelden. Wir haben schon erwähnt, wie in "Das Goldene Vließ" seit der Opfer Szene zu Anfang von "Der Gastfreund" immer wieder dieses Bild auftaucht: In "Die Argonauten" sagt Medea über Jason, den sie für den Totengott hält: "Bezeichnet hat er sein dunkles Opfer, Bezeichnet mich mit ladendem Kuß ... (572 ff.); in "Medea" dann in bezug auf ihr Verhältnis zu Jason: "Bis er verlockt, sein Opfer, und vernichtet, Dann warf ers hin und niemand hob es auf." (626 f.) Nachdem sie Kreusa und die Kinder umgebracht hat, ruft sie bei der letzten Begegnung mit Jason aus: "Laß ab! Du triffst mich nicht! Ich bin ein Opfer Für eines andern Hand als für die deine!" (2307 f.)

In "Des Meeres und der Liebe Wellen" ist Leander das Opfer. Als der Priester die leitende Lampe gelöscht hat, sagt er zu den Göttern:

Und so ist eures Priesters Werk vollbracht:
Das Holz geschichtet und das Beil gezückt,
Wend ich mich ab. Treffst, Götter, selbst das Opfer!
(1831 ff.)

Auch Rahel in "Die Jüdin von Toledo" wird zweimal als Opfer bezeichnet ("Die Schwestern opferten" 1754, "Sie sind die Großen, haben zum Versöhnungsfest Ein Opfer sich geschlachtet aus den Kleinen." 923 f.) Was diese "Opfer" verbindet, ist das Leiden für das eigene Schicksal, d.h. das innerhalb der Wirklichkeit bewußt gestaltete Leben. Leander und Rahel, die beide als Liebende sterben, schaffen sich in Erfüllung der spontanen Geschehenswirklichkeit ihrer Liebe ein eigenes Schicksal, gerade indem sie Opfer der Unvermitteltheit von staatlicher bzw. priesterlicher rationaler Ordnung und der Wirklichkeit ihrer Liebe werden. Medea ist Opfer - und hier hat Opfer, insofern sie ja auch ein Opfer Jasons ist, noch eine andere Konnotation - da sie sich, um eine eigene Schicksalsmöglichkeit überhaupt erst zu erreichen, von allem trennen muß, was ihr das Leben teuer machte, weil es durch Jasons Selbstbezogenheit für sie "vergiftet" ist und ihr ein Handeln, das bewußt Wirklichkeit und damit Schicksal konstituiert, unmöglich macht.

Der eigne Nutzen wird dir zum Altar

...

Wirst Wege dir erfinden, neue Mittel

Für deinen Götzendienst ... (2373 ff.)

Rahel, die Jüdin von Toledo, sagt, bevor sie von der Liebe zum König ergriffen worden sei, habe sie den "Götzendienst der Liebe" absolviert, "Wie man in fremden Tempeln etwa kniet" (961 f.).

Immer verweisen also die religiösen Metaphern auf die Ebene der Wirklichkeit. Sie vermitteln uns nicht das konsistente Bild einer inhaltlich faßbaren metaphysischen Konzeption, sondern sie dienen in der Verschiedenartigkeit der Vorstellungswelten, denen sie entstammen, lediglich dazu, die unobjektivierbare, "erweislose" Ordnung der Wirklichkeit, da wo sie in der Bedingtheit irdisch-determinierten Lebens in der Zeitlichkeit erfahrbar wird, in ihrer eigentlichen Würde aufleuchten zu lassen.

III. BILD UND WIRKLICHKEIT

1. Sprache und Geschehen

Wir sind bei unserer Untersuchung bestimmter sprachlicher Phänomene in Grillparzers Dramen immer wieder auf die Bedeutung der Tat hingewiesen worden. Wir sahen, wie sie im Vollzug aus ihrer intentionalen Gerichtetheit heraustritt und sich als Teil eines meist unüberschaubaren Gewirrs von Ursache- und Folge-Bezügen zu erkennen gibt. Zugleich aber steht sie unter der Forderung, "wirklich" zu werden, d.h. sich als Geschehnis dem rational nicht ableitbaren, "erweislosen" Geschehen einzufügen, aus dem sie letztlich Sinn und Bedeutung gewinnt.

Der Sprechende scheint sich in einer ähnlichen Situation zu befinden wie der Handelnde. Grillparzer hat in einer sprachphilosophischen Überlegung dieses Problem so formuliert: "Die Schwierigkeit bei der Mitteilung aber besteht nicht darin, ein Zeichen für das man meint zu finden, sondern daß die andern mit dem Zeichen denselben Sinn verbinden, den ich hineinlegen will."¹ Ein ganz ähnliches Problem wie beim Handeln besteht auch beim Wort: Im Moment des Ausgesprochenwerdens tritt das Wort in Beziehungen ein, die dem Sprechenden nicht durchschaubar sind, so daß es als Ausgesprochenes für den Angesprochenen anderes meinen kann, als der, der es aussprach, beabsichtigt. Im Hinblick auf das Drama ist die Situation des Sprechenden noch insofern zu präzisieren, als ja - wie wir uns zu zeigen bemüht haben - dem Zeichen des Wortes hier häufig aus dem Bildzusammenhang ein Sinn zuwächst, der nun dem Sprechenden seinerseits die Forderung stellt, ihn zu erkennen. Der Schwierigkeit des gewöhnlichen Kommunikationsmittels, die Verständigung zwischen Sprechendem und Angesprochenem herzustellen, tritt noch eine weitere hinzu, da neben der subjektiven Aussage zugleich

1 Tgb. 4136, 1855; FG III, S. 262.

eine "objektive" stattfindet und Annahme verlangt. - "Vor aller Übereinkunft verständliche Zeichen", so fährt Grillparzer in dem zitierten Passus fort, "sind nur die Gebärden." Man hat diese Äußerung wohl nicht zu unrecht als einen Beleg für die reine Aussagekraft, die der Gebärde in der Grillparzerschen Dramatik zukommt, herangezogen. In der Tat vermag ja z.B. in der Schlußszene des dritten Aufzugs von "Ein Bruderzwist in Habsburg" die Gebärde des Erzherzogs Leopold unerhört plastischer Ausdruck zugleich des blinden Tatendranges Leopolds wie auch des die persönliche Tat übergreifenden dramatischen Geschehens zu werden. Als Herzog Julius ihn am Mantel zu halten sucht, wirft Leopold den Mantel einfach ab. Gleich darauf kommentiert Julius diesen Vorgang so:

... es ist geschehn. ...
Die Hülle liegt am Boden. Das Verhüllte
Geht offen seinen Weg als Untergang. (1829 ff.)

Hier ist die Gebärde unmittelbarer Ausdruck des Geschehens, während die Sprache nur noch im nachhinein feststellen kann, daß "es geschehn" sei. Dennoch darf ein solches Beispiel nicht zu einer einseitigen Überbewertung der Gebärde gegenüber der Sprache verleiten, zu der die Forschung mitunter neigt. Die Szene des Mantelabwurfs ist komplexer, als es zunächst scheint. Zwar treffen sich im prägnanten szenischen Vorgang der reine Ausdruck der seelischen Haltung Leopolds und die reine Manifestation des Geschehens, doch kommen beide Ausdrucksmöglichkeiten dem Vorgang hier doch eben nur durch sein Verhältnis zum sprachlichen Bau der Szene zu. Erst Leopolds Vergleich seines Mantelabwurfs mit dem Josephs bei der Flucht vor Potiphars Weib ist der Hintergrund, vor dem die Gebärde seine ganze Unbesonnenheit und sein Verkennen der Lage enthüllen kann; und erst der folgende, schon zitierte Passus des Julius, der nun auffällig in der Wortwahl vom konkreten "Mantel" zur "Hülle" wechselt, gibt den Horizont, vor dem der Vorgang in seinem Geschehenscharakter deutlich wird.

Dieser Befund ist uns Anlaß, die Frage nach dem Verhältnis von Wort und Wirklichkeit genauer zu bedenken. Zwar haben wir im Voraufgehenden schon feststellen können, daß im Sinne Grill-

parzers die reine Faktizität einer Tat nicht schon ihre "Wirklichkeit", ihre Zugehörigkeit zur Schicht des dramatischen Geschehens, garantiere, umgekehrt aber mußte es, bedingt dadurch, daß wir es immer mit der Wirklichkeit von Taten zu tun hatten, scheinen, als habe "Wirklichkeit" im Sinne Grillparzers ihrerseits Faktizität zur Voraussetzung, wie ja auch die Gebärde, wenn sie mehr ist als Ausdruck des Psychischen, nämlich Zeichen der "Wirklichkeit", dieses nur sein kann, insofern sie - wie in unserem Beispiel - prägnante Form des Geschehens wird. Daß im Hinblick auf das Wort hier eine Differenzierung nötig ist, mögen einige Stellen aus Grillparzers Dramen belegen, die zeigen, wie Wirklichkeit, zunächst ganz abgesehen von jeder Tat, im Worte liegt.

Im dritten Aufzug von "Die Argonauten" findet Jasons Liebeswerben um Medea seinen Höhepunkt. Zwar hat sie durch das "Sturmeswogen" ihrer Brust und ihrer "Wangen Flammenglut" schon ihre Liebe zu ihm offenbart, dennoch will sie diese Liebe nicht Geschehen werden lassen und verweigert ihr die Wirklichkeit, indem sie sie nicht ausspricht. Dreimal beschwört Jason sie in immer stärkerer Form, das entscheidende Wort zu sprechen:

Blick mich an und sag: nein - du liebst, Medea! (1263)
 Ich liebe dich, du mich, Sprichs aus, Medea! (1266)
 Dein Auge hats gesagt. Nun auch der Mund!
 Sprichs aus, Medea! sprich es aus: ich liebe! (1267)

Als sie dennoch nicht spricht, muß Jason sich entschließen, sie freizugeben:

Kein Wort, obschon ich sehe, wie der Sturm
 An deines Innern festen Säulen rüttelt.
 Und doch kein Wort!

aufspringend

So hab es, Störrische!
 Geh! Du bist frei, ich halte dich nicht mehr! (1271 ff.)

Erst als Aietes und Absyrtus aufgetreten sind, um sie von Jason zu befreien, und dieser sich schon zum Gehen gewendet hat, spricht Medea plötzlich ein Wort: "Jason!" (1327), und in diesem Wort ist die Liebe Geschehnis geworden, das für den ganzen Fortgang der Handlung entscheidend bleibt und "Wirklichkeit" erlangt, die bloße Faktizität weit übersteigt. Das klingt schon

unmittelbar darauf an, wenn Jason sich im Dialog mit Aietes nun auf das Sein der Liebe beruft: "Sie ist mein Weib!" (1329)²

Eine weitere Stelle, an der sich Wirklichkeit ähnlich offensichtlich im Wort konstituiert, findet sich im vierten Aufzug von "Die Jüdin von Toledo", als die Königin auf Manriques Frage: "Welch Blumenschicksal, welche Schmeichelstrafe glaubt ihr dem Fehl der Buhlerin gemäß?" leise antwortet: "Den Tod." (1197 ff.) Hier hat sich Rahels Untergang schon verwirklicht in dem Sinne, daß die endgültige Vollstreckung des Urteils selbstverständlich ist, so daß das Drama sie darzustellen unterläßt und sie bereits vollzogen ist, wenn der fünfte Aufzug einsetzt. Der Unterschied zwischen Wirklichwerden und Vollzug des Urteils kommt dann noch einmal zum Ausdruck, wenn Manrique, als er die Königin entlasten will, sagt, sie habe zwar "das Wort" gesprochen, für die Ausführung hingegen trage er die Verantwortung, zugleich aber zugibt, daß auch er die Vollstreckung des Spruches "Zwar nicht mit meiner Hand, Allein mit Rat" (1776 f.) bewirkt habe und damit letztlich die Bedeutung des Wortes gegenüber der Tat verteidigt, auch die des Wortes der Königin. Diese, so erfahren wir weiter, wollte, als es zur Ausführung kam, ihren Entschluß, Rahel zu töten, verhindern, ohne indessen nun noch die Wirklichkeit ihres Wortes beeinflussen zu können.

Noch deutlicher wird das hier in Rede stehende Problem faßbar bei Rudolfs II. Fluch auf Prag in "Ein Bruderzwist in Habsburg". In diesem Fluch gibt das prophetische Wort dem Strafgericht Wirklichkeit, ohne das es als Geschehen ins Drama hineingehörte. Auch der bald folgende Widerruf ("Mit jedem Atemzug Saug ich zurück ein vorschnell rasches Wort" 2411 f.) vermag keineswegs, dem Fluch seine Wirklichkeit zu nehmen. Doch kann Rudolf neben den Fluch den Segen setzen, die Wirklichkeit der Liebe neben die von Sünde und Gericht.

Rudolfs Fluch gibt uns die Möglichkeit, "Wirklichkeit" nun noch in einem anderen Sinne zu fassen, als das in den bisher-

2 Hervorhebung vom Verfasser.

gen Beispielen möglich war. In ihnen zeigte sich Wirklichkeit in der Wirksamkeit. In Rudolfs Rede aber liegt das Wirksamwerden des Prophezeiten außerhalb des Dramas, ohne daß dadurch seine Gewißheit beeinträchtigt würde. Hier zeigt sich, daß nicht die Demonstration der Wirksamkeit, sondern das sinnvolle Sich-Einfügen in das dramatische Geschehen Kriterium der Wirklichkeit ist. Mit anderen Worten: nicht der Tod Rahels erweist die Wirklichkeit des Urteils der Königin, sondern die Wirklichkeit liegt im Urteil selbst, das sich ebenso in den "Kreis der Wirklichkeiten" der dramatischen Geschehnisse einfügt, wie Rudolfs Fluch in "Ein Bruderzwist".

Wirklich sind die in der Zeit vollzogenen Taten in ihrem Bezug auf die "erweislose", "himmlische" Ordnung, die die dramatische Aktion mit Sinn erfüllt, sie zum "Geschehen" macht, ihrerseits jedoch nicht inhaltlich faßbar vom Geschehen zu trennen ist. Irdische Unordnung wird damit auch nur unter Ein-schluß des Aspektes ihrer Selbstaufhebung "wirklich", die sie als sinnhaftes Geschehen zum Ausdruck himmlischer Ordnung werden läßt. Insofern erweist sich das Geschehen nicht inhaltlich, aber in seinem Sinnbezug, der der Tat erst den Geschehnischarakter gibt, auf die als "Kreis der Wirklichkeiten" sich zeitlich manifestierende "himmlische" Ordnung verpflichtet und, so gesehen, auch schon "wirklich" bevor es Faktum ist. Die Prophetien dienen dazu, zukünftiges Geschehen in die Gegenwart zu stellen, zeitlich sich vollziehendes Geschehen unter dem Aspekt der zeitlos-absoluten Ordnung zu sehen.

"Wirklichkeit", so können wir feststellen, liegt in Grillparzers Dramen im "Gefühl der Ganzheit"³, im sinnhaften Bezug, der sich rationalem Erfassen letztlich entzieht, aber dennoch ahnend erfahrbare ist.⁴

3 Vgl. Strohschneider-Kohrs, aaO. S. 376 und HKA II, 7, S. 339.

4 Dazu Grillparzer: "Aller Poesie liegt die Idee einer höhern Weltordnung zum Grunde, die sich aber vom Verstande nie im Ganzen auffassen, daher nie realisieren läßt, und von welcher nur dem Gefühl vergönnt ist, dem Gleichverborgenen in der Menschenbrust, je und dann einen Teil ahnend zu erfassen." HKA II, 10, S. 147/8 nach Strohschneider-Kohrs, aaO. S. 377.

Zugleich wird hier noch etwas anderes deutlich: Während in den Worten der Königin, "Den Tod.", Wirklichkeit als von der Wirksamkeit unabhängige Kategorie kaum erkennbar ist, kommt in Rudolfs Fluch auf Prag bildliche Sprache hohen Stils vor. Eben- das ist ein Kriterium seiner Wirklichkeit. Die sinngebende Ord- nung manifestiert sich im sprachlichen Bereich in den Bildern, zwar nicht inhaltlich, aber im sinnhaften Zusammenhang, also in der "Form".⁵ Das Bildfeld verkörpert den Sinnbezug in der Sprache und damit das, was der "Kreis der Wirklichkeiten" hin- sichtlich der Taten ist. Es existiert aus dem Ganzen des Sinns, den es doch zugleich selber schafft, und ist damit Wirklich- keit, die ganz abgesehen von ihrem Eintritt in die Faktizität erfahrbar wird.

Andererseits ist die einzelne Tat, die im Moment ihres Voll- zuges Geschehnis werden mag, dieses doch nicht unter dem Aspekt ihrer zeitlichen Faktizität, sondern unter dem ihres überzeit- lichen Sinnbezuges. Die Wirklichkeit des Geschehnisses kann also nicht von dem für seinen Eintritt in die Zeitlichkeit freilich entscheidenden Zeitpunkt seines Vollzuges als Tat ab- hängen, sondern sie besteht nur in seinem Sinnbezug auf alles Vorherige und Nachherige, in seiner Existenz aus der Ganzheit.⁶ Solche Ganzheit erstellt sich wesentlich in den Bildern. Ge- rade unter dem Gesichtspunkt, daß "Existenz" für Grillparzer "Sein aus dem Zusammenhang" meint,⁷ ist es höchst bedeutsam, daß er die Kraft der poetischen Bilder, Tropen und Gleichnis- se in solcher "Existenz" begründet sieht, wenn er sie damit er- klärt, daß "ein wirklich existierendes Staubkörnchen mehr Über- zeugung mit sich führt, als all die erhabenen Ideen, die unse- rer geistigen Bildung zu Grunde liegen sollen, oder wirklich

5 Vgl. Tgb. 3/84, 1836 FG III S. 286.

6 Hier ist auch daran zu erinnern, daß wir menschliches Han- deln als nur dann wirklich erkannten, wenn es nicht im Sub- jektiven befangen blieb, sondern sich als zwischenmensch- liches Ereignis in umgreifende Zusammenhänge einfügte.

7 Vgl. Strohschneider-Kohrs, aaO. S. 379.

liegen".⁸ Im gleichen Sinne haben wir die Äußerung zu verstehen: "Inhalt! Inhalt! Was kann der Dichter für einen Inhalt geben, den ihm der denkende, fühlende Leser nicht überbietet? Aber die Form ist göttlich. Sie schließt ab wie die Natur, die Wirklichkeit. Über das wahrhaft Vorhandene geht kein Gesund-Organisierter hinaus. Durch die Form beruhigt die Kunst und ist allem Wissen überlegen".⁹

Das Wesen der Poesie macht es für Grillparzer aus, daß "die kalte Denkbarkeit "der Idee in der Poesie" Wirklichkeit erhält",¹⁰ und er fährt im gleichen Passus fort: "Hierher gehört der Reiz des Bildes, der Metapher, der Vergleichen und warum z.B. eine Fabel mehr überzeugt, als der ihr zu Grunde liegende moralische Satz."

Wir hoffen, im Voraufgehenden gezeigt zu haben, daß die Sprache bei Grillparzer nicht nur, wie es die Forschung oft behauptet,¹¹ Dienerin und Begleiterin des dramatischen Vorgangs ist, die ihn nicht zugleich "spiegelt" und "verklärt",¹² sondern daß sie durchaus selbständige dramatische Wirklichkeit ist, ja zum dramatischen Geschehen werden kann und unter einem bestimmten Aspekt selber dramatische Tat ist.¹³ Es gilt nun, die Rolle der metaphorischen Sprache hohen Stils gegenüber der gewöhnlichen "realistischen" Sprache in diesem Zusammenhang klarer herauszustellen. Ohne Zweifel kann auch diese Wirklichkeit werden, wir haben es am Beispiel des Wortes der Königin in

8 Tgb. 3310, 1837, FG III, S. 287. Vgl. auch Strohschneider-Kohrs, aaO. S. 379: "Das Wirkliche hat für Grillparzer den Charakter des Wirklichen nicht schon in der empirisch erfahrbaren und vereinzelter Faktizität, nicht durch einen bestimmten Grad der Konkretheit, - es stützt sich keineswegs auf die Beweisbarkeit der Kausalität, auf die Aussage und das Wissen von Gründen, sondern es ist das Dasein als ein Sein aus dem Zusammenhang, das Wirkliche nur im Zusammenhang zu fassen."

9 Tgb. 3184, 1836, FG III, S. 286.

10 Tgb. 1018, 1822, FG III, S. 286.

11 Z.B. Partl, aaO. S. 184 und Naumann, aaO. S. 20.

12 Naumann, ebd.

13 Wir erinnern hier auch an den Ausspruch Rudolfs aus "Ein Bruderzwist", vom "lebendig warmen Wort, Das von dem Mund der Liebe fortgepflanzt, Empfangen wird vom liebedurstigen Ohr", 1656 ff.

"Die Jüdin von Toledo" gesehen. Doch ist es der bildlichen Sprache vorbehalten, durch ihre Struktur verschiedener Ebenen die Doppelgesetzlichkeit des Vorgangs in ihrer Eigenart und ihrem Zusammenfallen innerhalb des Geschehens zu fassen und so im Bild das Gefühl der Ganzheit, in dem wir Wirklichkeit erfahren, in einem Maße hervorzurufen, das auf andere Weise im allgemeinen nicht erreicht wird. Im Bild emanzipiert sich Wirklichkeit von der Bedingtheit der Sprache. Zwar kann es, als der Sprache angehörend, durchaus Ausdruck lebensgesetzlich-reaktiven Verhaltens sein und so das Ausgesagte als Ausfluß einer bestimmten Situation erkennbar machen. Zugleich aber kann darin objektive Wahrheit aufleuchten. In diesem Sinne trägt es Geschehen auch dort, wo es frei von dramatischer Aktion ist, denn man kann die Enthüllung der Wahrheit als einen wesentlichen Vorgang des dramatischen Geschehens in Grillparzers Dramen auffassen.¹⁴

Man hat sich hinsichtlich der Möglichkeit der Grillparzerschen Sprache, Wirklichkeit auszudrücken, bisher skeptisch geäußert,¹⁵ was wohl hauptsächlich darauf zurückzuführen ist, daß man den Geschehenscharakter eines Vorgangs nicht inhaltlich in ihr ausgedrückt fand. Auch verraten ja die meist wenig originellen Bilder nicht, daß die Personen darin eine spontane, punktuelle Erfahrung des "Wunders" "erweisloser" Wirklichkeit aussprechen. Doch meinen wir, in der Struktur der Bildfelder, in ihrem Verhaftetsein in einem Netz von Sinnbezügen, das wir im vorausgehenden Teil dieser Arbeit an einigen "Knotenpunkten" des Sinns sichtbar zu machen uns bemüht haben, dieser Wirklichkeit begegnet zu sein. Die Bilder drücken nicht so sehr persönliche Erfahrung der Personen aus wie das Bewußtwerden oder die Ahnung eines Objektiven, eines übergreifenden Ganzen.¹⁶ Ihre Traditio-

¹⁴ Vgl. Böckmann: "Verkennen und Erkennen" und Fülleborn, aaO. S. 62 ff., wo er über das "Geschehen der Wahrheit" handelt.

¹⁵ Ebd., S. 263.

¹⁶ Gerade die feste Verknüpfung der Metaphern nimmt ihnen die Originalität und Kühnheit (vgl. Weinrich, aaO. S. 341); insofern können wir Gundolfs Kritik an Grillparzer nun auch von den Stilprinzipien des Werkes her zurückweisen, da seine Forderungen hier offenbar inadäquat sind.

nalität befähigt sie in Grillparzers Sinne zu dieser Funktion, obwohl sie nicht den Sinn verbürgt. Der Verzicht auf Neuschöpfung kommt dem Streben nach "geistigem Halt" entgegen. Letztlich aber erstellt sich der Sinn nur in der Ganzheit des Kunstwerkes selbst. Es will, wie die Natur, ein Ganzes sein, "Des Grund und Recht in dem liegt, daß es ist" (Br H 1614).

In diesem Zusammenhang verdient auch Erwähnung, daß Grillparzer das Schöne im Gefühl der Ganzheit begründet sieht, es als "das momentane Aufhören der Zersplitterung in die das Leben unser Wesen versetzt, das Gefühl der Einheit alles Endlichen in einem Unendlichen, was diese Wirkung hervorruft", definiert.¹⁷ So fallen Schönheit und "Wirklichkeit" der Bilderwelt ineinander, denn in der Stimmigkeit der Bilder liegt ja für Grillparzer die Stimmigkeit der Wirklichkeit. Es ist diese Stimmigkeit, von der er sagt: "Sie schließt ab wie die Natur, die Wirklichkeit", die er als "wahrhaft vorhanden" bezeichnet.

Vor diesem Hintergrund ist es auch nicht verwunderlich, daß die Bildfelder kaum auf ein bestimmtes Drama beschränkt sind, denn ihre Konstanz ist ja nicht einmal auf Grillparzers Dramen begrenzt, sondern gehört einer Tradition an, die ihnen einen festen Platz gegeben und sie mit Sinn ausgestattet hat, der nicht durch einmalige persönliche Willkür in sie hineingelegt wird, sondern in ihnen bereits vorhanden ist und durch ihr stimmiges Hineingehören in die Ganzheit des jeweiligen Kunstwerkes aufleuchtet.

2. Redehaltung und Bild

Man hat es zu recht als charakteristisch für Grillparzers Dramen erkannt,¹ daß sich in ihnen zwei verschiedene Dialogtypen immer wieder ablösen. Das sind einerseits Dialoge, die aus längeren Passus bestehen, und andererseits solche, die einen außerordentlich häufigen Wechsel der Sprecher zeigen, so daß die einzelnen Zeilen zerrissen und unter verschiedene Personen aufgeteilt werden. Diese Typen unterscheiden sich nicht nur durch die äußere Länge der Wechselreden, sondern sie sind im allgemeinen auch sprachlich geschieden, denn die "zerrissenen" Dialoge werden in "realistischer" Sprache geführt, während die längeren, wie auch gewöhnlich die Monologe, den hohen Stil zeigen. Kaiser hat darauf aufmerksam gemacht, daß die zerrissenen Dialoge meist agonalen, handlungsstarken Charakter haben, während die längeren Wechselreden der Auseinandersetzung auf geistigem Gebiet dienen und "oft mit mehr oder minder allgemeingültigen Reflexionen zusammenhängen" (S. 75).

Es ist nun sehr auffällig, wie sich der Bilderreichtum fast vollständig auf die längeren Reden der Personen konzentriert und die zerrissenen Dialoge kaum irgendwo bildhafte Sprache zeigen. Dies können wir damit erklären, daß ja die Metapher (soweit sie nicht "blind" ist, vgl. S. 125 f.) ihrem Wesen nach auch auf die Ebene des Geschehens bezogen ist, während wir sahen, daß der Handelnde in Grillparzers Dramen fast immer diese Geschehensebene verkennt. Diese Feststellung wird auch dadurch nicht relativiert, daß viele Metaphern, wie wir gezeigt haben, ihren Sinn ganz losgelöst vom Bewußtsein des Sprechenden entfalten. Sie bleiben dennoch seine Leistung und zeigen eine Bezogenheit auf das Geschehen, die zwar nicht auf die Stufe des Bewußtseins gelangt, aber dennoch als Ahnung vorhanden ist und die uns bei der Besprechung der Charakterisierungsfunktion der Metaphern noch zu beschäftigen haben wird.

1 Kaiser, aaO. S. 15 ff. und S. 75 ff.

Ein solcher Befund stimmt mit den Erkenntnissen Herbert Seidlers² überein, der es als ein wichtiges Charakteristikum der Grillparzerschen Dramatik ansieht, daß den Handlungshöhepunkten geistige Höhepunkte in Form von "Prunkreden" gegenüberstehen. Zweifellos verliert diese Feststellung nichts von ihrer Richtigkeit, wenn wir sie nicht nur auf die verhältnismäßig wenigen von Seidler ihrer literarischen Tradition wegen den "Prunkreden" zugezählten Passus beschränken, sondern jede längere Äußerung im bildhaften, hohen Stil dazurechnen.

Unsere besondere Aufmerksamkeit erfordern nun solche Fälle, die von diesem allgemeinen Befund abweichen. Hier ist zunächst an das Drama "Die Ahnfrau" zu denken. Es nimmt von seiner Struktur her - auch darauf wird später noch einzugehen sein - eine besondere Stellung ein und ist dadurch charakterisiert, daß allen Vorgängen schon die Ahnung jenes Verhängnisses innewohnt, das mit der Schuld der Voreltern beginnt und auf das sich der ganze Ablauf des Dramas bezieht. Damit hängt einerseits zusammen, daß - wie Heinrich Walther festgestellt hat³ - sich der Dialog immer wieder in den Monolog auflöst: Der Mensch, der sich in der Auseinandersetzung mit der Welt befindet, vergißt plötzlich das Gegenüber, und aus dem Handeln wird die monologisch gestellte Frage nach dem Wesen des erahnten Verhängnisses. Andererseits reicht diese Ahnung in "Die Ahnfrau" so weit in alle Handlungen herein, daß sie sogar im rasch wechselnden Dialog anwesend bleibt und hier eine so klare stilistische Scheidung zwischen agonial-realistischem und reflektierend-bildhaftem Dialogtypus, wie sie sich in den späteren Dramen durchsetzt und sich ansatzweise auch schon in "Blanka von Kastilien" zeigt, nicht vorliegt.

Weiterhin finden sich wohl in allen Dramen Grillparzers auch lange Reden in völlig bildloser oder doch sehr metaphernarmer Sprache. Hierbei handelt es sich vorwiegend um Berichte, die Vorgänge darstellen, ohne diese doch zugleich in ihrem Bezug

2 "Prunkreden", aaO. bes. S. 14.

3 "Grillparzers Altenstil" (Diss. Masch. Hamburg 1952) S. 34.

zur Wirklichkeit zu erhellen. Es ist also eine Art in den Dialog verschobener Aktion, die sich hier auch stilistisch geltend macht.

Als drittes Phänomen haben wir solche Metaphern zu behandeln, die sich in der Umgebung des realistisch-agonalen Dialogs befinden. Es ist offensichtlich, daß die metaphorische Sprache in solchen Fällen durch den Kontrast zu ihrer Umgebung eine außerordentlich große Wirkungskraft entfaltet. Eine solche Stelle liegt im ersten Aufzug von "Der Gastfreund" vor, wenn sich Aietes entschließt, Phryxus mit Hilfe eines Trankes zu verderben. Von diesem Entschluß her nehmen die verhängnisvollen Handlungen konsequent ihren Fortgang. In die sprachlich recht karge Szene hinein fallen die Worte des Aietes:

Du aber, Medea, sei mir gewärtig!
Einen Trank, ich weiß es, bereitest du,
Der mit sanfter, schmeichelnder Betäubung
Die Sinn entbindet ihres Dieneramts
Und ihren Herrn zum Sklaven macht des Schlafs.
Geh hin und hole mir von jenem Trank!
(GVG 189 ff.)

Diese Metaphorik hat einen psychologischen Aspekt: das Ausweichen vor der Nennung des Wirklichen, der Wirkung des giftigen oder zumindest betäubenden Trankes.⁴ Doch zugleich kündigt sich hier in der Scheu des Aietes vor der eigenen Tat zum erstenmal das Vorhandensein von Kräften an, die wir später in den verhängnisvollen Folgen der Taten wirksam sehen und die Medea anruft als

Furchtbare Fürsten der Tiefe,
Denen der Entschluß gefällt
Und die beflügelte Tat,
Die ihr bei Leichen weilt
Und euch labt am Blut der Erschlagenen,
Die ihr das Herz kennt und lenkt den Willen ...
(GVA 393 ff.)

Die Metapher in "realistischer" Umgebung hat hier also die

⁴ Geschichtlich ist die Metaphorik vielleicht überhaupt aus diesem Bestreben heraus zu erklären. So leitet Heinz Werner ("Die Ursprünge der Metapher", Leipzig 1919) die Metapher aus dem Bereiche des Tabus her.

Funktion des Signals. Zugleich aber ist sie nicht entstanden aus dem erkennenden Bezug zur Wirklichkeit, sondern aus ahnendem Ausweichen. Daß Metaphern an solchen agonalen Höhepunkten nicht bewußter Erkenntnis entspringen, trifft allgemein zu, und selbst da, wo sie sich in Bild- und Sinnfelder integrieren (wie z.B. die Hunde- und Jagdmetaphorik in "Ein treuer Diener" 133 ff. und die Schlangenmetapher in "Sappho" 120 ff.), geschieht das nicht aus dem Bewußtsein des Sprechenden heraus, sondern gegen dieses.

Die hier auftretenden Unterschiede der Bildersprache machen eine genauere Darstellung nötig. Dabei soll zugleich ihre Leistung für die Charakterisierung der Personen bedacht werden.

3. Arten des sprachlichen Bildes und die Konstitution der Charaktere

Wir haben bei der Betrachtung der Bildfelder gesehen, wie sie zugleich als Sinnfelder den Blick auf die dramatische Wirklichkeit freigaben. Das bedeutet nun nicht, daß sich in den behandelten Bildfeldern die Metaphorik in Grillparzers Dramen erschöpfte, vielmehr gibt es eine beträchtliche Anzahl von Metaphern, die nicht in Bildfelder integriert sind. Dabei ist zu beobachten, daß sie nur zum geringsten Teil jenen sinnhaften Bezug haben, den wir in den Bildfeldern finden. Bei den meisten der nicht integrierten Metaphern handelt es sich um "blinde" Bilder, denen der Bezug zum geistigen Gehalt des Dramas fehlt. Nun haben freilich auch diese Metaphern durchaus ihre Funktion. So ist z.B. in "Die Ahnfrau" ganz offensichtlich, wie sich in der Sprache der Soldaten, die ja keineswegs sehr vorteilhaft gezeichnet werden, eine solche blinde, abgedroschene Metaphorik konzentriert. Ähnlich fällt auf, wie in "Der Traum ein Leben" Zanga, der mephistophelische Begleiter Rustans, häufig Metaphern benutzt, die sein ironisches Verhältnis zu Rustan und dessen Lebensumständen kennzeichnen, ohne indessen auf die "Wirklichkeit" hin transparent zu werden. Es wird hier deutlich, daß auch die blinden Metaphern eine wichtige Aufgabe erfüllen, nämlich die der Charakterisierung. Allerdings stehen sie damit nicht allein, denn die Metaphorik mit Bezug zur "Wirklichkeit" erfüllt diese Aufgabe unter anderem Aspekt ebenfalls.

Dies ist in der Forschung seit langem erkannt worden. Bereits Berkhout weist darauf hin, daß die Begleiter des Herzogs Otto in "Ein treuer Diener seines Herrn" sich durch die Verwendung von Jagdmetaphern als Liebhaber der Jagd zu erkennen geben.¹ So unwiderlegbar diese Feststellung ist, scheint sie uns doch nicht ganz auszureichen. Die eigentliche Charakterisierung, die die Metapher hier leistet, liegt wohl darin, daß der Herzog

1 AaO. S. 224.

und seine Begleiter sich unbewußt selber in das Bildfeld des Jägers stellen, dessen Sinn wir ja erläutert haben. Nicht nur der Inhalt des Bildes charakterisiert, sondern vor allem seine Art. Ob die Person blinde oder sinnhafte Metaphern benutzt, ob der Sinn des Bildes im Bewußtsein der Person gespiegelt ist oder sich die Eigenaussage des Bildes gleichsam gegen die Personen durchsetzt, ob die bewußte und sinnhafte Metapher der Abkehr vom Leben oder der Auseinandersetzung mit dem Leben entspringt, das sind wesentliche Momente, die die Charaktere Grillparzerscher Personen aufbauen.

Durchweg haben nur solche Personen Gewicht, deren Rede Bezug zum Sinngehalt des Stückes hat. Dieser Bezug braucht nicht immer metaphorisch zu sein. Edritas kindliche Wahrhaftigkeit bedarf keiner Bilder. Doch diejenigen Personen, die aus der Einheit kindlichen Lebensgefühls herausgetreten sind und sich mit der Unvermitteltheit von rationaler Ordnung und "erweisloser" Wirklichkeit konfrontiert sehen, können sich nicht mehr der direkten Aussage bedienen, sondern müssen den Sprung des Bildes machen, um Wirklichkeit zu fassen. Fehlen ihnen die Bilder, so auch der Bezug zur Wirklichkeit und damit die Bedeutung. (Ein Beispiel ist die unmetaphorische Sprache des Königs Kreon in "Das Goldene Vließ".)

Wenn die Personen der Bilder mächtig sind, so tritt frei-lich, wie wir an vielen Beispielen gesehen haben, das Problem auf, ob die Setzung der Metapher bewußt oder unbewußt erfolgt. Gerade in der Möglichkeit der Grillparzerschen Metaphorik, einen Sinnzusammenhang mit oder ohne Bewußtsein des Sprechers herzustellen, liegen als Extreme die Möglichkeiten der Ironie und des Pathos. Dort, wo das Bild, sich aus der intendierten Richtung lösend, in seiner Eigengesetzlichkeit eine anders geartete Wirklichkeit sichtbar macht, entstehen Situationen der dramatischen Ironie. Dort, wo die Bilder bewußt gebraucht sind, können sie - wie die Prophetien der Altersdramen - im Geltend-machen der "Wirklichkeit" dem Bestehenden gegenüber pathetischen Charakter annehmen.

Seit dem Drama "Die Ahnfrau" ist der wesentliche Zug eines

Grillparzerschen Heldentyps, daß seine Rede ironisch-unbewußt auf die Wirklichkeit bezogen ist, der er selbst, dem Lebenstrieb verfallen, auszuweichen sucht und deren Erkenntnis und Anerkennen erst das erlösende Element der Katastrophe wird. Eben die Tatsache aber, daß die Person sich in ihrer Rede unbewußt als auf die Wirklichkeit bezogen zeigt, gibt ihr ein erhöhtes Gewicht und schafft jenen eigenartigen Charakter, in den die Unvermitteltheit zweier fundamentaler Gesetzmäßigkeiten hineinverlagert ist. Dieser Personentyp, den z.B. Jaromir und Ottokar repräsentieren, versucht, die Wirklichkeit ahnend, ihr zu entgehen und verstrickt sich dabei immer mehr in Schuld, bis er schließlich in der Katastrophe durch das Akzeptieren der Wirklichkeit die größte Seinsmächtigkeit erlangen kann. Esthers Ausspruch im letzten Akt von "Die Jüdin von Toledo", "All, was geschieht, ist recht." (1755) ist in seinem Bezug zum Anerkennen der Wirklichkeit prototypisch für dieses letzte, höchste Stadium der dramatischen Personen Grillparzers.

Grillparzers Charaktere finden sich indessen in eine Welt gestellt, die nicht nur das Vorbeileben an der Wirklichkeit verhängnisvoll für sie werden läßt. Es gibt Personen, die durchaus des spontanen Geschehens inne sind, das sie in ihren Handlungen verwirklichen, und die dennoch dem Verhängnis nicht entgehen. Die Liebenden Hero und Leander ebenso wie König Alphons und Rahel sind sich bewußt, daß ihre Liebe Wirklichkeit ist, die dem Leben Erfüllung bringt. Dennoch bedeutet sie Untergang, weil sie mit der vom Priester bzw. den auf die Erhaltung des Staates bedachten Großen geforderten rationalen Ordnung kollidiert. Diese Personen werden in ihren Äußerungen nicht durch die Eigenaussage des Bildes im Zusammenhang des Bildfeldes ironisiert, denn ihr Bewußtsein umspannt ja die Geschehensebene. Dagegen wird in ihrer Rede deutlich, wie sie zugleich von Trieben beherrscht sind, die sich der rationalen Kontrolle entziehen. Einige Beispiele mögen das verdeutlichen.

Nur kurz nachdem sich der Priester als Vertreter der rationalen Ordnung in seiner Rede selber relativiert hat, insofern das Bild der Quelle, das er für Heros Priesteramt gebraucht,

in seiner Eigenaussage bereits das Schicksal, Strom und Meer zu werden, beinhaltet, sagt Hero zu der Lampe, die eine so wichtige Rolle für ihre Liebe zu Leander spielt:

Und wie ich lösche deinen sanften Strahl,
So möge löschen auch, was hier noch flimmert,
Und nie mehr zünd es neu ein neuer Abend an.
(MLW 1038 ff.)

Hier liegt keine Diskrepanz des Bildes zur intendierten Aussage vor; dennoch ist der unbewußte Antrieb von Heros Handeln sichtbar, wenn die unmittelbar folgende Regieanweisung lautet: "sie hat die Lampe auf den Tisch gesetzt", das Auslöschen also nicht erfolgt.

In ähnlicher Weise stellt Rahel, die Jüdin von Toledo, unbewußt die Diskrepanz ihres Lebens mit der rationalen Ordnung des Staates bloß, wenn sie im dritten Aufzug in einer schon zitierten Szene, den Schild eines Soldaten als Spiegel benutzend, den Krieg als Metapher der Liebe versteht. Auch hier läßt das Bild keine Lücke zwischen Rahels Bewußtsein und der Wirklichkeit spontanen Geschehens, der ihre Liebe ja angehört, aufklaffen, wohl aber zeigt der groteske Vorgang selbst die völlige Losgelöstheit Rahels von der Welt der staatlichen Ordnung, die hier durch den Krieger vertreten wird (wie der Krieg gegen die Mauren ja auch die Pflicht katexochen des Herrschers ist).

Als drittes Beispiel wählen wir eine Rede König Alphons' aus dem fünften Aufzug des gleichen Dramas. Der König gibt seine Liebe zu Rahel im Bild des Wüstenwanderers wieder, der eine Oase findet, und schließt es mit den Worten ab:

Und saugt mit giergem Mund den Labetrunk
Und wirft sich in des Grases üppgen Wuchs. (1703 f.)

Diesen "Üppgen Wuchs" greift er gleich darauf in einer Art auf, die seine Psyche sichtbar macht:

Den Üppgen Wuchs. Fürwahr! Ich will sie [Rahel] sehn,
Noch einmal jenen stolzen Bau der Glieder,
Den Mund, der Atem sog und Leben hauchte,
Und der, nunmehr auf immerdar verstummt,
Mich anklagt, daß ich sie so schlecht beschützt.
(1705 ff.)

Als zwei typische Charakterisierungsarten können wir also auf der einen Seite die das Bewußtsein der sprechenden Person übersteigende Aussage des Bildes und auf der anderen Seite die Charakterisierung des Seelenzustandes der einzelnen Personen, d.h. das Aufklaffen einer Kluft zwischen Bewußtsein und Leben, festhalten. Die beiden Funktionen schließen sich keineswegs aus: Im Eingangsdialog von "Die Ahnfrau" z.B. ist es offensichtlich, wie die Bilder in Sinnfelder hineingehören, die den Personen nicht bewußt sind - vor allem hinsichtlich der Pflanzenmetaphern wurde dies ausführlich erklärt -, wie sie aber zugleich in ihrer bizarren Brüchigkeit zeigen, daß die Personen vergeblich dem erfahrenen Verhängnis einen rationalen Sinn abzugewinnen versuchen. Hier ist also bei den Charakteren das Bewußtsein zunächst noch sehr weit zurückgedrängt und weitet sich erst in der Katastrophe auf den ganzen Bereich der in ihren sprachlichen Bildern liegenden Bezüge aus.

Freilich gibt es auch Personen, die alle von den Bildern ihrer Sprache umfaßten Bereiche zugleich auch mit ihrem Bewußtsein durchdringen. Der ideale Repräsentant dieses Typus ist Rudolf I. in "König Ottokar". Er vermag in einer Handlung zugleich den rationalen Anspruch zu befriedigen und sich handelnd in den "Kreis der Wirklichkeiten" einzufügen. So ist das Bild bei ihm auch nicht mehr Zeichen des Sprunges zwischen verschiedenen Gesetzmäßigkeiten, sondern wird zur wirkungskräftigen Einheit des Spontanen und des Bedingten, der erweislosen Wirklichkeit und der rationalen Intention.

Besonders klar liegt dieser Sachverhalt bei Rudolfs Reden im dritten Aufzug von "König Ottokar" auf der Hand und kann wohl am leichtesten im Gespräch mit dem Schweizersoldaten gesehen werden (164 ff.). Das Bild vom Herrscher als dem Landmann, das Rudolf hier gebraucht, ist in seinem umgreifenden Sinn schon früher zur Sprache gekommen. Es braucht nur darauf hingewiesen zu werden, wie gerade das Bild fähig ist, Amt und Auftrag des Kaisers, die ja erweisloser Wirklichkeit zugehören, auch auf der rationalen Ebene des geldfordernden Soldaten wirksam zu machen. Wie hier im sprachlichen Bild Einheit der Ebenen

als Wirklichkeit sich erstellt, das charakterisiert zugleich auch die sprechende Person, und zwar so, daß es Grillparzer hier im dritten Aufzug gelingt, in verhältnismäßig wenigen Reden dem bisher ja recht farblos-rechtschaffenen Grafen Habsburg das nötige Gewicht zu geben, das ihn als Gegenspieler Ottokars dramatisch überhaupt erst möglich macht.

Es mag aufschlußreich sein, zum Vergleich die Rede Rudolfs II. heranzuziehen, die - ebenfalls im dritten Akt - in "Ein Bruderzwist" die Stände von ihren Forderungen abbringen soll, aber vergeblich bleibt (1589 ff.). Die sinnhafte Wucht der Bilder ist hier eher noch größer als in "König Ottokar", doch kann die Rede auf der allzusehr von den Trieben verdunkelten Ebene der Ratio nicht mehr unmittelbar wirksam werden. Sie vermag nur im Verweis auf den "Kreis der Wirklichkeiten" den Rahmen sichtbar zu machen, in dem, abgesehen vom zeitlichen Aspekt, sich auch irdische Unordnung in ihrer Selbstaufhebung bewegt. Das Resultat ist, daß auch Rudolf II. in seiner Rede eine, wenngleich tragische Größe gewinnt, die Abgeordneten der Stände aber - ungleich dem Schweizersoldaten - nicht auf ihrer Bewußtseins-ebene an dieser Größe partizipieren, sondern im Gegenteil durch ihre Unfähigkeit, dem ins Geschehen drängenden wirklichen Wort seine Wirksamkeit zu ermöglichen, völlig negativ charakterisiert werden.²

Daß erweislose Ordnung in Rudolfs II. Reich nicht mehr rationale Ordnung werden kann - das bedeutet aber, daß nur die Wirklichkeit des Untergangs die Forderungen beider Ebenen versöhnen kann - ist nicht ohne Relevanz auch für die Persönlichkeit des Bindegliedes beider Ordnungen, nämlich des Kaisers. Auch er ist "krank" und bedarf des "Arztes".

Wir haben versucht, an einigen uns typisch scheinenden Beispielen den Bereich der Charakterisierungsmöglichkeiten von Grillparzers Metaphorik zu umreißen. Es dürfte deutlich gewor-

2 Es ist damit gezeigt, wie auch das Wort, wo es zeitlich wirksam werden will, auf den anderen Menschen angelegt und angewiesen ist.

den sein, daß dabei die Bilder nicht in erster Linie durch ihren Inhalt charakterisieren, wie das die bisherige Forschung allein beachtet hat, sondern daß vielmehr die Art des Bildes, die sich aus seinem Verhältnis zu den übrigen Äußerungsweisen der sprechenden Person einerseits und aus dem Verhältnis zum Sinngehalt des Stückes andererseits ergibt, entscheidend den Charakter der Person konstituiert.

Zum Schluß wollen wir noch die "formalen" Konsequenzen bedenken, die die verschiedenen Arten der Metaphorik haben. Rudolfs I. Bildlichkeit ist die des Dialogs. Ihre unmittelbare Wirkung auf den anderen Menschen kann die Metapher nur im Dialog entfalten. Auch dort, wo Rudolf II. in "Ein Bruderzwist" im Fluch und Segen auf Prag Bilder von ähnlicher Kraft verwendet, wandelt sich der Monolog zur Anrede. Der Fluch beginnt: "Doch bist du müde deiner Herrlichkeit ..." (2252) und der Segen: "Und also segn ich dich, verlockte Stadt ..." (2414). Ähnliches gilt für Libussas Prophetien: "Ihr habt gegessen von dem Wissensbaum ..." (2325), "Baut eure Stadt, denn sie wird blühen und grünen ..." (2400) und "Der Mensch ist gut. - O bleibt noch, bleibt!" (2458) sowie für Esthers prophetischen Fluch in "Die Jüdin von Toledo": "Ich aber sage dir, du stolzer König ..." (1926). Auch im fünften Akt des "König Ottokar" zeigt sich die Wandlung Ottokars vom selbstbezogenen Herrscher zu einem aus sozialer Verantwortung lebenden Menschen in dem an Gott als ein Gegenüber gerichteten Gebet, das in der Bitte für sein Volk gipfelt. Im Gebet freilich ist eine direkte dialogische Antwort nicht möglich, doch wird sie durch das Geschehen gegeben, das damit nicht mehr über Ottokar hinwegwirkt, sondern im Sinne des Dialoges selbstverantwortetes und damit werthafte Schicksal wird.

Im dritten Akt von "Ein Bruderzwist" liegt in gewisser Hinsicht ein umgekehrter Fall vor, da Rudolfs Reden formal noch Dialog sind, ein wirklicher Dialog indessen gar nicht zustande kommt, weil die Stände Rudolfs Worte nicht aufzunehmen vermögen. Die Erkenntnis, daß die direkte Wirksamkeit versagt wird, ist die des Monologs. Diese Tatsache verdeutlicht sich in "Die

Ahnfrau", wo sich in dem Maße, wie die Ahnung zur Erkenntnis wird, der Dialog immer wieder in den Monolog auflöst,³ oder in Medeas Vision am Ende von "Der Gastfreund", die sich ganz von dem Dialog mit dem Vater ablöst.

Während sich in dieser Art ein typisch monologischer und ein typisch dialogischer Charakter, für die wirkungskräftige bzw. nicht wirkungskräftige Verwendung von erkenntnishaften Bildern feststellen läßt, sind natürlich alle jene Metaphern, die nicht in der ganzen Breite ihres Bedeutungsraumes vom Bewußtsein des Sprechers umfaßt werden oder die als "blinde" Metaphern einen Bezug zur "Wirklichkeit" gar nicht haben, nicht in gleicher Weise durch eine solche Zuordnung festgelegt.

3 Auf dieses Phänomen hat schon Heinrich Walther, aaO. S. 28 ff. hingewiesen.

4. Schwerpunkte der sprachlichen Bilder im Drama

Der Leser wird bemerkt haben, daß wir als Belege für die voraufgegangenen Überlegungen immer wieder Beispiele aus dem dritten Aufzug irgendeines Dramas auswählten. Das ist kein Zufall, denn seit "Die Ahnfrau" ist der dritte Akt Grillparzerscher Dramen sehr häufig durch lange, bilderreiche Reden ausgezeichnet. Während bei den Jugenddramen die Unterschiede in der Metaphernhaltigkeit der einzelnen Akte aus Gründen, die im nächsten Kapitel zur Sprache kommen müssen, nicht sehr gravierend sind, kann seit "König Ottokars Glück und Ende" eine klare Tendenz beobachtet werden, den dritten, den fünften und in gewissem Maße auch den ersten Aufzug durch ihren sprachlichen Bilderreichtum vom zweiten und vierten abzuheben, die oft ganz unmetaphorische Sprache zeigen oder doch nur "blinde" oder unbewußt sinnhaltige Metaphern besitzen.

Die Häufung der Metaphorik im dritten Aufzug ist charakteristisch für "König Ottokar", "Ein treuer Diener", "Des Meeres und der Liebe Wellen", "Weh dem, der lügt!", "Libussa", "Ein Bruderzwist in Habsburg", "Die Jüdin von Toledo". Der erste Aufzug ist in allen Dramen verhältnismäßig metaphernreich, freilich kaum je so wie der dritte und der fünfte. Der fünfte Akt hebt sich durch seine Metaphorik deutlich hervor in "König Ottokar", "Ein treuer Diener", "Weh dem, der lügt!", "Libussa" und "Die Jüdin von Toledo". Auffallende Metaphernarmut im zweiten und vierten Aufzug zeigen "König Ottokar", "Ein treuer Diener", "Des Meeres und der Liebe Wellen", "Weh dem, der lügt!". Besonders klar erfolgt demnach die Verteilung der Metaphorik nach dem beschriebenen Schema bei den Dramen der mittleren Schaffensperiode.

Zur Erklärung der Metaphernverteilung kann uns eine Feststellung von Nutzen sein, die Ulrich Fülleborn bei der Untersuchung der Akteinteilung von Grillparzers Dramen gemacht hat, daß nämlich ein "grundlegendes, zentrales oder abschließendes Geschehnis" als Konstituens "hauptsächlich die ersten, dritten

und letzten Akte" auszeichne.¹ Ein Zusammenhang beider Phänomene liegt auf der Hand. Wir wollen versuchen, ihn genauer zu fassen.

Während in "Die Ahnfrau" das grundlegende Geschehnis des dritten Aktes, Berthas Erkenntnis, daß Jaromir der Räuber sei, in der Mitte des dritten Aktes liegt und der Großteil der bilderreichen Reden diesem Geschehnis, seine Wirkung auf die einzelnen Personen reflektierend, folgt, ist solche Spiegelung der seelischen Verfassung die Hauptaufgabe der Metaphorik in den späteren Dramen offensichtlich nicht mehr. Seit "König Ottokar" nämlich hat das grundlegende Geschehnis des dritten Aktes die Tendenz, an das Aktende zu treten. Das gilt für Ottokars Belehnung durch Rudolf ebenso wie für Ottos von Meran Mord an Erny, auf den alles vorhergehende Geschehen zuläuft und von dem alles weitere seinen Ausgang nimmt. In "Des Meeres und der Liebe Wellen" ist das Ende des dritten Aufzuges durch die Liebesszene zwischen Hero und Leander markiert, und in "Weh dem, der lügt!" stellt es die Flucht vom Hofe des Grafen Kattwald dar. ("Der Traum ein Leben" muß hier seiner Vieraktigkeit wegen außer Betracht bleiben). Das Ende des dritten Aufzuges in "Ein Bruderzwist" enthält das unverhüllte Zutagetreten des "Untergangs" im Bürgerkrieg. Erst "Libussa" und "Die Jüdin von Toledo" verzichten wieder auf die Verlagerung eines derartigen Geschehnisses an den Aktschluß. Liegen nun aber seit "König Ottokar" die grundlegenden Ereignisse des dritten Aufzuges an dessen Ende und die metaphorischen Reden vor diesen Ereignissen, so können sie nicht der Reflexion des Geschehens in der Seele der Personen dienen. Vielmehr liegt hier die Funktion der Metaphorik in der Einordnung des entscheidenden Vorgangs in die sinnhafte Wirklichkeit. Durch ihren Sinnbezug konstituieren die dem Geschehnis vorausgehenden Bilder "Wirklichkeit", in der die Tat erst zum Geschehen wird. Ottokars Belehnung durch Rudolf wird vom unverbindlichen machtpolitischen Ereignis erst zur Würde des dramatischen Geschehnisses emporgehoben

1 AaO. S. 239.

im Horizont der "erweislosen", "göttlichen" Ordnung des Reiches. Leopolds Bürgerkrieg ist "Untergang" erst für den, der wie Rudolf II. und Julius die himmlische Ordnung erkennt.

Die hier aufgewiesene Funktion der Metaphorik liegt natürlich auch in nicht geringerem Maße in den beiden Dramen vor, in denen der dritte Akt nicht durch solch ein prägendes Geschehnis konstituiert wird, in "Libussa", und "Die Jüdin von Toledo". In "Libussa" gewinnen im dritten Akt in langen bilderreichen Reden die beiden Ordnungen, die Libussa und Primislaus repräsentieren, Profil, und in "Die Jüdin von Toledo" zeigt das lange metaphorische Spiel der Rahel, das Liebe und Krieg in Beziehung setzt, die Doppelgesetzlichkeit der dramatischen Welt.

Die Tatsache, daß Grillparzer die Kristallisationspunkte der Metaphorik und die Höhepunkte des Geschehens in einem Akt zusammenschließt und daß seine Dramenform nicht etwa Aktionshöhepunkte und Erkenntnishöhepunkte miteinander in der Folge der Akte alternieren läßt, ist unseres Erachtens ein eindeutiges Indiz für den Bezug der in der Sprache liegenden Wirklichkeit und des Geschehens, den wir uns hier deutlich zu machen bemüht haben, aufeinander. In diesem Sinne bedarf wohl auch Herbert Seidlers Behandlung der Prunkreden, die das scharfe Abgehobensein dieser Reden von den Handlungsstößen der Dramen betont,² der Präzision; zumindest müßte man zwischen Handlung und Geschehen unterscheiden, wobei dann eine auch formale Zuordnung der "geistigen Kernpunkte des Dramas", wie Seidler die Prunkreden nennt, zu den Geschehenshöhepunkten kaum in Abrede gestellt werden kann.

Wie die Kristallisationspunkte der Metaphorik mit wichtigen Geschehnissen zusammenhängen, zeigt sich auch gerade an jenen Dramen, die wir bisher nicht in Betracht gezogen haben, weil sie nicht die fünftaktige Komposition, um die es hier geht, besitzen: an der Trilogie "Das Goldene Vließ" und dem Vierakter "Der Traum ein Leben". In dem Einakter "Der Gastfreund" kri-

2 "Prunkreden", aaO. S. 36 f.

stallisiert sich der sprachliche Bilderreichtum klar um das entscheidende Geschehnis, die Ermordung des Phryxus. In "Die Argonauten" ist der bilderreichste Akt der dritte, in dem die Liebe Jasons und Medeas Wirklichkeit gewinnt. In der fünftaktigen "Medea" gibt es keine so klare Teilung in bilderreiche und bilderarme Akte, doch sind auch hier vor allem die letzten drei Akte durch Geschehenshöhepunkte, nämlich Medeas Verstoßung und die Verweigerung der Kinder im dritten, Medeas Rache im vierten, die Trennung von Jason im fünften, gekennzeichnet, und der Bezug der Metaphorik zu diesen Geschehnissen ist unverkennbar. - In "Der Traum ein Leben" ist - abgesehen von der ebenfalls bilderreichen Sprache der Rahmenhandlung - eine Kristallisation der Metaphorik um die drei Geschehnisse: die Tötung der Schlange, den Mord am König, das Hervorbrechen der Wahrheit, das zu Rustans Untergang führt, festzustellen.

Die von uns in den dritten Akten konstatierte Funktion der Metaphernhäufungen gilt sinngemäß auch für die in den ersten Akten. Im ganzen ist hier die Dichte der Metaphern vor allem in den mittleren und späteren Dramen nicht so groß wie im dritten und fünften Akt, was darin seine Deutung findet, daß das Geschehen in seiner Wirklichkeit sich in Grillparzers Dramatik erst im Laufe des Dramas immer stärker enthüllt und in den ersten Akten nicht so deutlich hervortreten kann.³

Alles Gesagte kann nun auch auf die Metaphernhäufungen in den fünften Akten angewandt werden. Doch tritt uns hier noch ein anderes Phänomen entgegen, das bei den bisherigen Untersuchungen nicht recht deutlich geworden ist. Viele Dramen Grillparzers schließen den letzten Akt mit einem entscheidenden Geschehnis, in dem die Geschehensfigur des Dramas ihr Ende findet, so daß sich für Metaphorik und Geschehnis durchaus das gleiche Verhältnis ergibt, das wir schon in den dritten Akten immer wieder fanden. Solche Geschehnisse sind der Tod Jaromirs, Sapphos, Ottokars, Heros und Libussas oder die Trennung Medeas von Jason. In "Ein treuer Diener" schließt das dramatische Ge-

3 Vgl. hierzu auch Paul Böckmanns Aufsatz "Verkennen und Erkennen im Drama Franz Grillparzers", aaO.

schehen mit Gericht und Verzeihen des Königs, das Drama selbst aber mit einer Art auf dieses Gericht folgenden Vermächtnisses Bancbans an den Königssohn, also mit einer Perspektive in die Zukunft. Wir können hierin in gewissem Sinne eine Präfiguration der Prophetien des Spätwerkes sehen. Libussas Prophetien weisen in die Zukunft und verlagern so den Akzent vom dramatischen Geschehen, das mit Libussas Tod schließt, auf die dramatische "Wirklichkeit", die im Gegensatz zum Geschehen der Zeitlichkeit enthoben ist und als Geschehen immer wieder in sie eintritt. Sahen wir bisher die Funktion der dramatischen "Wirklichkeit", die sich in sprachlichen Bildern manifestierte, in der Beleuchtung des Geschehens in jenem Wirklichkeitsgehalt, der ihm als Tat aus der reinen Faktizität noch nicht zugekommen wäre, so emanzipiert sich hier die Wirklichkeit vom Geschehen, und am Ende der zeitlichen Figur des Dramas steht der Blick ins Überzeitliche. Daß alle diese Reden, die sich in den drei Spätwerken finden, sei es als Prophetien, sei es als Segen oder Fluch, das Augenmerk auf die Zukunft lenken, versteht sich aus der Zeitlichkeit des Dramas, dem sie ja angehören. Ihre Wirklichkeit hingegen ist gerade erweis- und damit auch zeitlos.

In "Ein Bruderzwist in Habsburg" finden Rudolfs Fluch und Segen im vierten Akt statt, der in diesem Drama metaphernreicher ist als der fünfte. Der fünfte Akt bestätigt sodann den Fluch - nicht inhaltlich, aber in seinem Wirklichkeitsgehalt, insofern sich hier die Selbstaufhebung des Bösen im Bürgerkrieg anzeigt und die Desillusionierung der Machtblinden stattfindet. In dem Maße, in dem so die Wirklichkeit des Fluches als Geschehen in der Zeitlichkeit Kontur gewinnt, erhöht sich aber zugleich auch die Tragkraft der zweiten Wirklichkeitsenthüllung, des Segens.

Ähnlich stehen am Ende des fünften Aktes von "Die Jüdin von Toledo" Esthers Fluch und Verzeihung nebeneinander: der Fluch als eine an den König gerichtete Prophetie, die an die Ebene der Verschuldung und ihrer Folgen gebunden ist, die Verzeihung als ein Anerkennen dieser Ebene in ihrer Relevanz auch für die

Übrigen Personen des Dramas, aus der sich dann gerade im Gefühl der allgemeinen Verschuldung die Berufung auf eine solcher Kausalität enthobene Wirklichkeit, die des Verzeihens, losringt:

5. Unterschiede in der Bilderwahl der einzelnen Dramen

Gemessen an der Häufigkeit der Bilder in späteren Dramen Grillparzers, zeigen die Jugendwerke "Die Ahnfrau" und "Sappho" eine überwältigende Fülle davon. Man führt das meist darauf zurück, daß Grillparzer hier noch nicht seinen eigenen Stil gefunden habe und stärker als in späteren Werken von verschiedenen dramatischen Traditionen beeinflußt sei, deren sprachlichen Bilderschatz er ausgiebig benutze. So unwiderlegbar diese Begründung ist, so findet das häufigere Vorkommen von Metaphern in den Jugendwerken wohl noch eine ergänzende Erklärung aus der Form der Dramen heraus. Im Gegensatz zu den späteren synthetisch aufgebauten Dramen ist "Die Ahnfrau" ein durchaus analytisches Werk, in dem die entscheidende Schuld bereits zu Beginn des Dramas vorhanden ist und die Handlung dann um die Erkenntnis dieses Schuld faktums und seiner Folgen kreist. Auch "Sappho" ähnelt noch in bestimmten Zügen des Aufbaus diesem Dramentypus. Hier geht ebenfalls der entscheidende Antrieb der Dramenhandlung, Sapphos Liebe zu Phaon, dem Drama bereits voraus, und die Handlung dient dazu, Sappho zur Klarheit über die Bestimmung ihres Daseins und die Rolle der Liebe darin zu führen. Da die Handlung also stets vor dem Hintergrund einer Wirklichkeit, die dem Drama vorausliegt, stattfindet, ist die Fülle der Metaphern, die sie immer wieder auf diese Wirklichkeit beziehen, hier auch von der Struktur her verständlich, denn sie sind in viel größerem Maße erforderlich als in synthetischen Dramen, wo sich alles Entscheidende in der Dramenhandlung selbst abspielt. Das wird auch dadurch bestätigt, daß "Blanka von Kastilien", ein Drama, das stark von Schiller beeinflußt ist und lange vor dem ersten Erfolgsstück, "Die Ahnfrau", entstand, aber keine so ausgeprägt analytische Struktur hat wie diese, eine relativ geringere Metaphernzahl zeigt.

Es ist ein weiteres Kennzeichen für den hier angedeuteten Charakter der frühen Dramen den späteren gegenüber, daß sie (wiederum ausgenommen "Blanka von Kastilien") ausgesprochen

monologisch gehalten sind und daß sich selbst der Dialog oft in den Monolog auflöst, während die späteren Dramen viel stärker dialogisch ausgeprägt sind.

Als ein Beispiel des synthetischen Typus kann das Drama "König Ottokars Glück und Ende" gelten, das zugleich außerordentlich wenige sprachliche Bilder enthält. Da hier die Manifestation der ewigen Ordnung in Gestalt des Kaisers und des Reiches bereits von vornherein auch physisch gegeben ist, kann Ottokars Hybris sich schon auf der Ebene der äußeren Handlung mit der "erweislosen" oder "göttlichen" Ordnung auseinandersetzen, deren metaphysische Dimension nur an wenigen Stellen, etwa in den Reden Rudolfs oder dem Lob Merenbergs auf Habsburg oder in Ottokar von Horneks Rede auf Österreich sprachlich in Erscheinung zu treten braucht.

Aus dieser Tatsache erklärt es sich auch, daß "Ein Bruderzwist in Habsburg" im Gegensatz zu "König Ottokar" viel mehr Metaphern aufweist. Denn hier besteht ja keine Manifestation der Ordnung in der Menschenwelt mehr, und sie kann nur noch von der Erkenntnis als in der drohenden Katastrophe wirksam erfahren werden. Dieses Überspringen der Ebenen in der Erkenntnis aber geschieht in Bild und Metapher.

Das zweite unter den späten Dramen, das eine deutliche Metaphernverdichtung zeigt, ist "Libussa". Hier ist die Eigenart des Dramas, das ja ganz auf eine "dramatische", von persönlicher Schuld vorwärtsgetriebene Handlung verzichtet, wohl ausschlaggebend dafür, denn diese Handlung muß stets ihren Charakter der geschichtsphilosophischen Vision manifestieren, ist ihrem Wesen nach ja selber ganz Bild.

Ein Drama, das neben "König Ottokar" wegen seiner geringen Anzahl von Metaphern auffällt, ist "Weh dem, der lügt!". Das mag einerseits mit dem auf weite Strecken unpathetischen Charakter der Komödie zusammenhängen. So finden sich die wenigen vorhandenen sprachlichen Bilder auch vornehmlich in den Szenen des Stückes, die von dem Bischof Gregor bestimmt werden und in denen er die Forderung des Absoluten dem Irdischen gegenüberstellt. Andererseits entfaltet sich ja das Komische in diesem

Stück weitgehend in einem Spiel mit den verschiedenen Bezügen, in denen sich die intentional gerichtete Rede im Kontext des Lebens bricht, und es geht um die Frage nach Wahrheit oder Unwahrheit der agonalen Rede, also nicht um die Wortart der Metapher, die schon in ihrer Bildung die verschiedenen sich im Geschehen treffenden Ebenen zur Geltung beingt, sondern um die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, das Absolute in der Bedingtheit des zwischenmenschlichen Kommunikationsmittels zur Wirksamkeit kommen zu lassen.

Im Zusammenhang mit der Diskussion von Metaphernhäufigkeit und -funktion stellt sich uns auch die Frage, ob sich der Charakter der Metaphorik in den Stücken im Laufe der Zeit wandle. Hans Gmür, der eine sehr dezidierte Gegenmeinung zu Gundolfs und Baumanns Ansicht über Grillparzers Metaphorik vertritt,¹ sieht für den Gebrauch sprachlicher Bilder eine Entwicklung von den Werken "Die Ahnfrau" und "Sappho", die noch konventionelle rhetorische Schmuckbilder aufweisen, zu den späteren Dramen, deren Vergleiche "sich entweder auf sichtbare Gegenstände" bezögen "oder aber aus dem Kreise der täglichen Erfahrungen, des persönlichen Milieus", stammten und also "das Individuelle" der Sprache verstärkten.² Diese Ansicht scheint ein wichtiges Phänomen in der stilistischen Entwicklung Grillparzers ein wenig schief darzustellen. Denn so offensichtlich sich die Metaphorik der beiden Jugenddramen von der der späteren Werke unterscheidet, so beruht dies wohl weniger darauf, daß sich die dichterische Imagination in ihrer Bildfindung später mehr auf den "Kreis der täglichen Erfahrung" und auf das "persönliche Milieu" der Gestalten konzentriert hätte. Die Metaphorik von Rudolfs II. großen Reden ist keine der täglichen Erfahrung, und sie charakterisiert nicht in erster Linie in der Hinsicht, daß sie Äußerungen im Medium des persönlichen Milieus darstellte,³ vielmehr hat gerade unsere Untersuchung der

1 "Die Bilder sind nicht traditioneller Redeschmuck, sondern sie unterstreichen die Eigenart des Sprechenden." AaO. S. 88.

2 Ebd. S. 86 f.

3 Am ehesten träfe derartiges noch für die "blinden" Metaphern, wie z.B. Zanga sie wiederholt benutzt, zu.

Bildfelder eine weitgehende Konstanz der Bildlichkeit durch die verschiedenen Dramen hindurch - unter Einschluß von "Blanka von Kastilien", "Die Ahnfrau" und "Sappho" - gezeigt. Selbst die Verwendung von Bildern seines direkten Wirkungskreises durch den Landmann Primislaus ("Den Kranz von Ähren, die der Fluren Krone" Li 1258, "Die Sichel, die mein Schwert" 1261, "aus meinem Haus, das meine Burg" 1271) baut durchaus kein persönliches Milieu auf, das sich etwa von dem Libussas unterscheidet. Überhaupt glauben wir gezeigt zu haben, daß die Charakterisierungsfunktion der sprachlichen Bilder gar nicht so sehr in deren Inhalt als vielmehr in ihrer Struktur begründet liegt. Die entscheidende Entwicklung, die in den späteren Dramen den früheren gegenüber vor sich gegangen ist, scheint uns in erster Linie in der größeren Integration der Bilderwelt zu liegen. Sprachliche und auch szenische Bilder fügen sich in den späteren Dramen so fugenlos ineinander, bauen einen so dichten ästhetischen Wirkungskreis auf, daß der Eindruck der Brüchigkeit, der den Bildern der Jugenddramen ja vielfach noch anhaftet, hier nicht mehr entsteht, sondern alle Bilder aufeinander bezogen erscheinen.

Wie stark diese Integrationskraft in den späteren Dramen ist, zeigt sich gerade an Bildern, die durch die Tradition sehr fest geprägt sind, z.B. an denen der Bibel. Wir haben schon früher auf die Umformung hingewiesen, die die Worte der Bergpredigt, "An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen", durch den Fährmann in "Weh dem, der lügt!" erfahren. Das ist kein Einzelfall, und wir greifen zwei Beispiele aus "Ein Bruderzwist in Habsburg" heraus, um das hier waltende Prinzip zu verdeutlichen.

Im ersten Aufzug sagt Rudolf II. von Don Cäsar: "Und also steht er da, hohnlachend, trotzend, Wie einst der Teufel vor des Menschen Sohn." (298 f.) Daß er "hohnlachend, trotzend" vor des Menschen Sohn gestanden habe, wird nun im vierten Kapitel des Matthäus-Evangeliums, auf das diese Stelle offenbar anspielt, vom Versucher aber gerade nicht erzählt. - Als der Erzherzog Ferdinand den Entschluß faßt, Bischof Klesel, die treibende Kraft im Komplott des Mathias, gefangen zu nehmen,

geht er noch wesentlich freier mit der Geschichte Ahabs aus dem Ersten Buch der Könige um:

So war dem Hohenpriester wohl zumut,
 Als er den Ahab tötete im Haus des Herrn.
 Er warf sich nieder vor der Bundeslade,
 Wie ich jetzt beugen möchte hier mein Knie
 Und Gottes Wink erflehn und seine Stimme. (2619 ff.)

Ganz abgesehen davon, daß nicht der Hohepriester Ahab erschlug, findet sich eine solche Szene in der Bibel gar nicht.

- Beide Bilder also stimmen mit dem in der Bibel Berichteten nicht überein. Nicht aus der Kongruenz mit einem in der Heiligen Schrift tradierten Vorgang schöpfen sie ihre Überzeugungskraft, sondern diese erwächst allein aus ihrer Aussage innerhalb des Dramas. Die Anspielung auf die biblische Tradition verleiht lediglich die Würde des nicht willkürlich Geschaffenen, sondern "Vorhandenen", die mythische Gültigkeit. Ihre Wirklichkeit im Drama aber ist "erweislos", nicht durch außerhalb der Dichtung Liegendes gestützt, sondern nur in ihrem eigenen Sein innerhalb des von ihnen selber mitkonstituierten Sinngefüges begründet.

Noch klarer wird das, wenn wir eine Art von "Gegenbild" zu diesen Beispielen mit in die Überlegungen einbeziehen: In den zitierten Beispielen kann, wie wir gesehen haben, die exakte Kenntnis des Bibelwortlautes gar nichts helfen, da sie sich nicht darauf stützen. Für eine andere Szene in "Ein Bruderszwist" aber ist sie unbedingt notwendig. Es handelt sich um den vergeblichen Versuch des Herzogs Julius am Ende des dritten Aufzugs, Leopold, der des Kaisers Erlaubnis zum Krieg hat, zurückzuhalten. Als Julius ihn am Mantel greift, läßt Leopold diesen fallen mit den Worten: "Wie Joseph denn im Hause Potiphar Laß ich den Mantel euch, mich selber nicht." (1826 f.) Hier ist der Sinn der Rede nur verständlich, wenn der Leser oder Zuschauer die Geschichte vom lüsternen Weibe des Potiphar aus I Mose 39 kennt. Zugleich aber charakterisiert dieser Ausspruch lediglich die Unbeherrschtheit Leopolds gegenüber dem weisen und sehenden Julius und trägt nicht etwa tieferen Sinngehalt. Er wäre also nur der Schicht der unintegrierten, blin-

den Bilder zuzurechnen. Die "wirkliche" Bildlichkeit dagegen, das dürfte deutlich geworden sein, "existiert" nur im Stück, wird nicht aus der Tradition "erwiesen", auch wenn sie der Tradition angehört.

Hat man eingesehen, bis zu welchem hohem Grade die Integration der Bilder in den Sinnzusammenhang des Stückes in "Ein Bruderzwist" sich ausgebildet hat, so kann ein Vergleich etwa mit der griechisch-mythischen Bilderwelt in "Sappho" unschwer erkennen lassen, worin sich der Wandel von Grillparzers sprachlichen Bildern vollzieht: Die in den Jugenddramen ja noch ausgesprochen große Zahl von Bildern ohne direkte sinnhafte Bedeutung, die nur Stimmung oder in "Sappho" griechisches Lokalkolorit erzeugen, ist in den späteren Dramen zugunsten des sinnhaften Bildes zurückgedrängt. Diese Entwicklung von der Stimmung zum klar erfaßten - freilich nicht rational erfaßten - Sinn zeigt sich auch im Zurücktreten der in den frühen Dramen sehr häufigen stimmungsvollen Adjektivmetaphern (schwarz, blind, blutig, blühend, giftig u.a.) im Laufe von Grillparzers Schaffen. Heinrich Walther spricht von einer "Abstraktion des Alterswerkes".⁴ Das deckt sich durchaus mit dem Befund, den wir aus dem Vergleich der Metaphorik gewinnen, daß nämlich die späteren Dramen mehr Wert auf den sinnhaften Zusammenhang legen, während in den Jugenddramen die sinnliche Konkretetheit eine größere Rolle spielt. Ein klares Symptom dieser Tendenz ist die Verwendung zweier Bilder desselben Sinnbereiches: wo die Jugendwerke das Bild des Kranzes benutzen, findet sich in den späteren das des Kreises.

Nun ist die Entwicklung, die wir an der Veränderung von Grillparzers Metaphorik ablesen können, freilich nicht nur eine stilistische in formalem Sinn. Während das Grundproblem seiner dramatischen Welt, die Forderung des Handelns unter der doppelten Gesetzlichkeit von Kausalität und "erweisloser" Wirklichkeit, gleich bleibt, ist doch auch hier eine Entwicklung gerade an den Bildern abzulesen. Ist nämlich in den frü-

⁴ AaO. S. 95.

hen Dramen die Einheit beider Gesetzmäßigkeiten die erinnerte des kindlichen Lebensgefühls, die sich in der häufigen Verwendung der Bilder von Kind und Schlaf niederschlägt, so besteht sie in den späten Dramen als erstrebte in dem erkennenden Einfügen in den "Kreis der Wirklichkeiten". Das Bildfeld von Kind und Schlaf weicht in den späteren Dramen der Forderung, nicht "schlafende" Einheit, sondern bewußte Vereinigung zu erreichen.⁵

Zugleich wird das für die frühen und mittleren Dramen so wichtige Bildfeld des Jägers in den späten bedeutungslos und durch das schon in "Blanka" gebrauchte und seit "König Ottokar" geläufige des Spielers ersetzt. Damit verschiebt sich der Aspekt von der Gerichtetheit intentionalen Handelns auf die Wirksamkeit des "Zufalls", d.h. aber der jene vielen Möglichkeiten, die scheinbar für den intentional Handelnden bestehen, begrenzenden Wirklichkeit. Das hängt wohl auch damit zusammen, daß im Spätwerk gegenüber den früheren Dramen die persönliche Schuld als Element des Geschehens mehr in den Hintergrund tritt. Verglichen mit dem "Schützen" Aietes, den "Jägern" Ottokar und Rustan oder Otto von Meran, der im Fiebertraum das Bild des Bogenschützen Cupido sieht, hat das "Spiel", der "verwegne Scherz" des Primislaus, der Libussa gegenüber auf seinem "Recht" besteht, als persönliches Schuld faktum geringes Gewicht; und das Komplott des "Spielers" Mathias ist eher der Ausdruck allgemeiner staatlicher Unordnung als deren auslösendes Moment, wie die Taten Ottokars oder Ottos von Meran es waren. Selbst das "Trauerspiel" der Liebe des Königs Alphons kann nicht mehr in dem Sinne als nur persönliche Schuld gelten, wie derartige Geschehnisse in den früheren Dramen, sondern am Ende der "Jüdin von Toledo" steht Esthers Erkenntnis: "Dann seid ihr schuldig auch, und ich - und sie. Wir stehn gleich jenen

5 Auch wenn am Ende der "Jüdin von Toledo" in einer dem "Treuen Diener" vergleichbaren Szene als realer Vorgang die Inthronisation des Kindes steht, so meint das Kind doch in beiden Dramen Zukunft und Aufgabe, nicht, wie in "Die Ahnfrau" oder "Das Goldene Vließ", Erinnerung.

in der Sünder Reihe. Verzeihn wir denn, damit uns Gott verzeihe." (1946 ff.)

Mit diesem Wandel der dramatischen Schuld hängt aufs engste eine andere Entwicklung zusammen, die wir ebenfalls an den behandelten Bildern ablesen können. Wir sahen in den Gestirnen "erweislose", "göttliche" Ordnung repräsentiert. Während nun in "König Ottokar" diese Ordnung als Kaiser und Reich noch in der irdischen Welt vorhanden ist und sich das Zugleich "göttlicher" und "weltlicher", "erweisloser" und rationaler Ordnung auch sprachlich, etwa in Merenbergs Metapher "Habsburgs leuchtendes Gestirn", äußert, vermag im Spätwerk diese sprachliche Ineinssetzung nicht mehr stattzufinden. Zwar sind auch in "Ein Bruderzwist" die Sterne noch Zeichen göttlicher Ordnung, aber sie sind nicht mehr Metapher des Kaiserhauses, sondern erscheinen realiter in ihrer den irdischen Dingen entrückten Sphäre. Die gleiche Feststellung gilt für "Libussa", wo sie darüberhinaus noch dem deutlich von der geschichtlichen Welt abgehobenen geschichts- und schicksallosen Bereich der Kascha und Tetka angehören.

Nun führt die gleiche Entwicklung in Grillparzers dramatischer Welt freilich auch zu genau entgegengesetzten Phänomenen in der sprachlichen und dramaturgischen Gestaltung. Während bei den Gestirnen die Entwicklung von der Metapher zum realen Gegenstand zu beobachten war, verhält es sich umgekehrt bei den zum Sinnfeld des Staates gehörenden "familiären" Metaphern. Ottokars Scheidung von Margarethe ist zwar durchaus symbolisch in dem Sinne, daß sie die Auflösung der Bande "göttlichen" Rechtes in der Politik Ottokars verkörpert. Zugleich ist sie aber realer staatspolitischer Vorgang. In den späteren Dramen spielen, wie wir gezeigt haben, Verwandtschaftsverhältnisse als Bilder staatlichen Lebens neben den Körper-Metaphern eine große Rolle, doch bleiben sie stets Bild und Metapher. "Göttliche" Ordnung ist in der staatlichen Ordnung nicht mehr konkret anwesend, sondern nur dem Erkennenden erfahrbar. Äußere Realität ist der "Wirklichkeit" sinnhaften Zusammenhangs gewichen oder steht gar wie in "Ein Bruderzwist" dem staatlichen

Zustand bloß noch als Forderung gegenüber, die letztlich nur in der Vernichtung des Bestehenden erfüllt wird. Rudolf II. kann in der Bestrafung Don Cäsars Recht in einem Einzelfall finden, nicht mehr im großen die staatliche mit der göttlichen Ordnung versöhnen, wie noch Ottokar sie mit seiner Scheidung von Margarethe entzweien konnte. Der Ehebruch des Königs Alphons in "Die Jüdin von Toledo" bedeutet nicht mehr wie der des Pedro in "Blanka von Kastilien" das Auseinanderbrechen staatlicher und göttlicher Ordnung; denn die staatliche Ordnung ist hier von Anfang an des Glanzes erweisloser Wirklichkeit entkleidet, was freilich ihre Berechtigung als rationale Ordnung in keiner Weise beeinträchtigt. Erst in der spontanen Liebe zu Rahel erlangt der König eine Seinsfülle, die ihm das Leben in den Konventionen seiner Vergangenheit niemals hätte gewähren können.

In der Art, wie die Liebenden hier zwischen zwei völlig verschiedenen, einander in nichts relativierenden Ordnungen stehen, zeichnet "Die Jüdin von Toledo" "Des Meeres und der Liebe Wellen" nach. War aber dort die Ordnung des Priesters den Liebenden das ganz Unverständene, Ungemäße, an dem sie um ihrer Liebe und ihrer "Existenz" willen zugrunde gingen, so steht der König Alphons ganz anders unter den Forderungen beider Ordnungen zugleich. Das machen auch die Metaphern deutlich. Zwar wird das Bildfeld des Feuers, das in allen möglichen Variationen als Glut und Licht, als Scheiterhaufen und Stern, als Sonne und konkret als Lampe der Liebe in "Des Meeres und der Liebe Wellen" zugeordnet ist, in "Die Jüdin" wiederaufgenommen und findet sich als Glut, Sonne und Fackel an zentralen Stellen, doch der zweite große Bildbereich in "Des Meeres und der Liebe Wellen", der des Wassers, der zugleich "Existenz" und Untergang der Liebenden bedeutet, ist in "Die Jüdin" durch ein anderes Bildfeld verdrängt, das vielfältig für die Liebe eintritt, das des Krieges. Dieser Krieg nun steht nicht wie das Wasser in "Des Meeres und der Liebe Wellen" dem Bereich der Ordnung, den der Tempel repräsentiert, als das völlig andere gegenüber, sondern er vollzieht sich in ständiger Parallele zu dem realen Krieg gegen die Mauren, der Aufgabe des Königs als

Oberhaupt des Staates. Alphons kann sich nicht wie Leander ganz der "Existenz" der Liebe hingeben. Für ihn steht sie immer auch unter dem Aspekt des Staates, unter dem sie "Trauerspiel" ist. Leander und Rahel sind beide "Opfer": in ihrem Untergang bringen sie die beiden feindlichen Ordnungen zusammen. Leanders Untergang aber erfolgt nur für seine "Existenz". Rahel ist Opfer noch in einem anderen Sinne: ihr Tod versöhnt zugleich den König mit den Großen, den Herrscher mit dem Staat. Das zunehmend problematische Verhältnis von "erweisloser" und rationaler Ordnung, das wir in Grillparzers Dramen finden, endet also keineswegs in der Resignation: Alphons überlebt. Schuldig vor beiden Ordnungen, lebt er dennoch in beiden weiter, es bleiben beide als Aufgabe für ihn bestehen.

Die hier freilich nur angedeuteten Entwicklungslinien (eine weitere Ausführung würde eine Gesamtinterpretation des Werkes erfordern, für die unsere Untersuchungsergebnisse allein doch eine zu schmale und einseitige Basis böten) machen nicht nur deutlich, wie scheinbar entgegengesetzte Tendenzen sich doch unter die gleichen Gesichtspunkte ordnen, sondern sie zeigen zugleich, indem sie deutlich einen Wandel ablesen lassen, daß die Grillparzerschen Bilder, wenngleich weitgehend konstant, so doch keineswegs starr sind und daß sich die Entwicklung der dramatischen Wirklichkeit auch in der Sprache vollzieht. Ein Argument mehr, wie uns scheint, für den Versuch, sie als Trägerin dieser dramatischen Wirklichkeit zu begreifen.

IV. DAS BILD IN GRILLPARZERS GEDICHTEN

Johannes Volkelts günstiges Urteil, Grillparzers "Leistungen auf lyrischem Felde" seien "nicht gering anzuschlagen",¹ ist in der neueren Forschung einer gewissen Skepsis gegenüber dieser Lyrik gewichen. MorizENZINGER sieht den entscheidenden Mangel darin, daß Grillparzer durch seine stammesmäßige Veranlagung unlyrisch sei,² was sich in der Dichtung so äußere, daß das Bild "eben zum Gedanken bewußt gesucht und nicht mit ihm geboren" werde.³ Ähnlich tritt für ERICH HOCK die Lyrik an Bedeutung hinter das dramatische Werk Grillparzers zurück, und das Interesse, das sie für ihn besitzt, liegt vor allem in dem hohen Grade, in dem sie die Erlebnisweise des Menschen Grillparzers offenbart.⁴ Auch HOCK ist der Ansicht, daß "sich in sehr vielen Fällen das Gedankliche nicht ganz in der Empfindung löst, daß gewissermaßen massive Teile zurückbleiben, die das Ganze nicht zu klarem Fluß kommen lassen, sondern sich in der Anlage ..., im Ausdruck ..., in Ton und Rhythmus ... deutlich zeigen."⁵

Anhand einer Analyse des Gedichtes "Abschied von Gastein" hat WALTER NAUMANN eine Klärung von Grillparzers sprachlichem Stil unternommen⁶ und sieht den hauptsächlichsten Unterschied zur Lyrik Goethes oder der der Romantik darin, daß "keine Fusion zwischen Erlebnis und Bild geleistet" sei, daß "Verstan-

-
- 1 "Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen" (Nördlingen 1888) S. 1.
 - 2 "Grillparzers Gedichte und das bayrische Erbe" Euphoriion 23 (1921), S. 282.
 - 3 Ebd. S. 396.
 - 4 "Das Schmerzerlebnis und sein Ausdruck in Grillparzers Lyrik" (Berlin 1937), S. 9.
 - 5 Ebd. S. 259.
 - 6 "Grillparzer: Der Dichter und die Sprache", MhfdtU 45 (1953), S. 337-354, jetzt auch in: W.N.: "Franz Grillparzer: Das dichterische Werk" (Stuttgart usw. 1967).

desdisposition" vorherrsche:⁷ "Die Empfindung des Dichters äußert sich nicht als reines Gefühl. Sondern die Lust an einer verstandesmäßigen Ordnung formt das Gedicht."⁸ Eine derartige "unlyrische" Haltung, die Naumann wohl zu Recht als typisch für Grillparzers Gedichte ansieht, kann natürlich als solche noch kein Grund für ein negatives Werturteil sein. Sie wird geradezu gefordert von einer Gattung, der ein Großteil der Grillparzerschen Gedichte angehört, der des Epigramms. Emil Staiger rechnet das Epigramm dramatischer Weltauffassung zu, da in ihm nicht die lyrische Einheit von Ich und Umwelt zum Ausdruck kommt, sondern sein wesentliches Merkmal in einer Spannung liegt, die zur Lösung drängt. Entsprechend ist nicht die Stimmung das Element der Epigramme, sondern sie "zeichnen sich eher durch eine eigentümliche kalte Helle aus und sprechen nicht die Seele, sondern den Geist an."⁹

Nicht von ungefähr also liegt dem Dramatiker Grillparzer das Epigramm so nahe oder auch die andere Form des "dramatischen" Kleingedichts, das Gleichnis, dem viele seiner längeren Gedichte verpflichtet sind, insofern etwas erzählt wird, das doch letztlich nicht immer um seines Eigenwertes willen wesentlich ist, sondern der rational erschließbaren Bedeutung wegen, zu der es den Leser hindrängt.

Diese Verwandtschaft mit dem Gleichnis erhält sich bis in den Zyklus "Tristitia ex Ponto", wo ein Gedicht wie "Der Fischer" mit zwei Strophen beginnt, die durchaus lyrischen Charakter tragen, während die dritte Strophe eine rein gedankliche Hypothese (die Trübung des Wassers) und eine geradezu pointenhafte Selbstdeutung des Fischers gibt und so nachträglich den Inhalt der beiden ersten Strophen in die Nähe des "Bildes", der gleichnishaften Lehrdichtung rückt, das ja Figur ist für ein allgemein menschliches Verhalten.

Wie das Gleichnis auch da, wo es gar nicht als Gattung in-

7 Naumann, aaO., S. 16 f.

8 Ebd. S. 17.

9 "Grundbegriffe der Poetik" (Zürich 1946) S. 172.

tendiert ist, in vielen Gedichten Grillparzers spürbar wird, so besteht seine Epigrammatik nicht in einer bestimmten Anzahl gattungsmäßig genau festlegbarer Gedichte, sondern neben eindeutigen Exemplaren dieses Gattungstypus gibt es eine gar nicht geringe Anzahl von Gedichten, die eine Verwandtschaft mit ihm nicht verleugnen können, deren Einordnung die Herausgeber aber immer wieder vor schwierige Aufgaben stellt, da Grillparzer selbst eine Unterteilung seiner Gedichte in "Epigrammatisches" und "Lyrisches" nicht vorgenommen hat.¹⁰ Man kann in dieser Zurückhaltung des Dichters, was die Einordnung betrifft, wohl ein Empfinden dafür sehen, daß Epigrammatisches nicht nur seinen "Epigrammen" eignet, sondern ebenso andere Gedichte beeinflusst.

Formen "dramatischer" Haltung sind es also, die auf Grillparzers Gedichte immer wieder prägend einwirken. Fragt man sich umgekehrt, wo denn Lyrisches in seinem Werke besonders deutlich zum Ausdruck komme, so wird man an gar nicht viele und vielleicht gar nicht einmal in erster Linie an Gedichte denken, sondern sich eher an bestimmte Passus seiner Dramen erinnern, wo sich, wie z.B. häufig in "Die Ahnfrau", die immer wieder gerühmte Musikalität der Sprache so weit dem Lyrischen annähert, daß sich sogar die von Staiger als typisches Zeichen lyrischen Empfindens beschriebene Auflösung der syntaktischen Struktur in "unbegründeten" Wiederholungen einstellt.¹¹

Es ist nun erstaunlich, daß eine ganze Anzahl von sprachlichen Bildern, die wir aus den Dramen schon kennen und im Zusammenhang mit deren Struktur erörtert haben, auch in Grillparzers Lyrik immer wieder auftaucht, und zwar mitunter in Ge-

10 Vgl. zu diesen Problemen Zdenko Skreb: "Grillparzers Epigramme", JbGrGft, 3. Folge, 3. Bd. (1960), bes. S. 39 ff. Eine weitgehend auf Inhaltliches beschränkte Diskussion der Epigramme bieten Marie Kauske: "Grillparzer als Epigrammatiker" (Berlin 1906), Hildegard Brandenburger: "Grillparzers Epigramme" (Diss. (Masch.) München 1949) und Klaus-Dieter Krabiel: "Das Problem des falschen Intellekts", LitJbGGGft NF. 7 (1966) S. 195-207.

11 Vgl. Skreb, aaO. bes. S. 24 ff. und 38 ff.

dichten ganz unterschiedlichen Charakters. Eine vergleichende Betrachtung solcher Stellen verspricht nicht nur Aufschluß über die Verwendung der Bilder, der über das im Zusammenhang mit den Dramen Gesagte hinausgeht, sondern sie eröffnet auch wichtige Aspekte des Wesens von Grillparzers Lyrik.

Als ein besonders häufig verwendetes Bild wählen wir das des Meeres und Wassers, um seine Verwendung in der Lyrik Grillparzers zu untersuchen. In den Dramen diente dieses Bild immer wieder dazu, die Hingabe an das Leben zu beschreiben, sei es als Gefahr für den Schiffer oder schiffbrüchigen Schwimmer, sei es als Erfüllung in der Liebe. Im sturmgepeitschten Meer fanden die Personen ein Bild für ihre eigenen dem Willen widerstrebenden Triebe, und das, was von ihren Taten von der Oberfläche des Bewußtseins verschwand, aber dennoch für ihr Leben bestimmend blieb, sank ihnen in ein Meer des Vergessens hinab. Immer wieder führte die Vielgestaltigkeit der Anwendungsformen des Bildes letztlich auf denselben Sinnbereich zurück, auf jene widersprüchliche Erfahrung des Lebens als zugleich von Erfüllung und Verstrickung, die, wie wir uns zu zeigen bemühten, in der spezifischen Struktur Grillparzerscher Dramatik gründet.

So sehr dieser Bildbereich Grillparzers Phantasie in seinen Dramen beschäftigte, so häufig finden wir ihn auch in den Gedichten wieder. Schon eines der allerfrühesten Gedichte, die 1804 entstandene "Elegie eines Schiffbrüchigen auf den Tod seines Hundes auf einer wüsten Insel"¹² schildert die Situation des auf dem Meere treibenden und scheiternden Menschen. Wiederum realiter greift 1807 das Gedicht "Die Entdeckung von Madera"¹³ diese Situation auf. Zweimal ist das Bild des Schiffers bzw. des Schwimmers Ausdruck eines Freundschaftserlebnisses, nämlich im 1817 entstandenen Gedicht "An einen Freund"¹⁴:

12 FG I, S. 9 f.

13 FG I, S. 40 ff.

14 FG I, S. 92.

Ein Schiffer irrt, durch Sturmesnacht getrieben,
 Der Wogen und der Winde leichtes Spiel,
 Wohl sind ihm Mast und Ruder noch geblieben,
 Doch fehlt der Reise Wichtigstes: ein Ziel!

Da sieht er einen Stern durchs Dunkel blinken ...

und in dem zu "Tristitia ex Ponto" gehörenden Gedicht "Jugenderinnerungen im Grünen"¹⁵:

Die Freundschaft sprach, mein Innres tönte wieder,
 Wir stießen, zwei, kühn schwimmend ab vom Strand.
 Er sank, ich hielt ihn noch, er zog mich nieder
 Und rettete ermattet sich ans Land.

Während hier das Meer als Metapher des gefährdenden Lebens, in dem der Freund Gefährte oder Leitbild ist, eine Ausdrucksmöglichkeit, die wir auch in den Dramen finden, wahrnimmt, kann die gleiche Situation in dem frühen Gedicht "An den Mond"¹⁶ die Ergriffenheit angesichts eines idyllischen Augenblicks einfangen:

Wandle, wandle, holder Schimmer!
 Wandle über Flur und Au,
 Gleitend wie ein kühner Schwimmer,
 In des stillen Meeres Blau.
 Sanft im Silberglanze schwebest
 Du so still durchs Wolkenmeer,
 Und durch deinen Blick belebest
 Du die Gegend rings umher.

Man wird nicht anstehen, diesem zu Grillparzers frühesten Versuchen gehörenden Gedicht lyrischen Charakter zuzuschreiben (womit noch kein literarischer Qualitätsanspruch postuliert werden soll), und es ist daher nicht uninteressant, daß das Bild des Schwimmers im Meer hier in durchaus keiner Beziehung zu irgendeiner Verwendung des Bildbereiches steht, wie wir sie aus den Dramen kennen.

Ebenfalls ohne Beziehung zu den Dramen, aber in ganz anderem Sinne als in dem eben zitierten Beispiel findet sich das Bild der Meerfahrt in dem 1820 entstandenen Gedicht "Vorzeichen"¹⁷.

15 FG I, S. 225 ff.

16 FG I, S. 10 f.

17 FG I, S. 125.

Hier drückt es nicht so sehr Stimmung aus, sondern ist weiterher "Vermummung" des eigentlich Gemeinten im Sinne der Aufklärungspoetik, eine "Vermummung", deren rationale Auflösung dem Leser Vergnügen bereitet:

Augen! meiner Hoffnung Sterne,
Dioskuren meiner Fahrt!
Schimmert nicht so hell und feurig!
Denn, das kündet, sagt man, Sturm -
Und so ist es auch: - Er naht schon! -
Denn ich fühls an meinem Beben,
Meinem Schwindeln, meinem Wanken,
Daß die Wellen schon empört;
Überzieht sich noch der Himmel,
Jener Himmel, wo ihr leuchtet,
O, dann rettet mich kein Gott!

Wenn dagegen in dem 1812-13 entstandenen Gedicht "An Ovid"¹⁸ das Hineingerissenwerden ins Meer das Ausgeliefertsein an das Leben meint, fühlen wir uns ganz in der Nähe der frühen Dramen, mit dem Unterschied vielleicht, daß hier auf engem Raume ein allegorischer Charakter stärker fühlbar wird:

Sanft trieb des Lebens Nachen, das Gewissen
schief drinnen wie ein neugeborenes Kind;
da ward ich plötzlich in die See gerissen,
ein unglückselges Spiel von Meer und Wind;
erloschen sind die sichern Leitersterne
und meine Heimat birgt die Nebelferne.

...

Verzweiflung sitzt an ihrer Statt im Nachen
und treibt den Kiel vom Lande weiter fort,
dorthin, wo aus des schwarzen Abgrunds Rachen
der Jammer grinset und der bleiche Mord;
und wohin immer meine Blicke schweifen,
sie können nichts als Schreckliches ergreifen.

Schließlich gibt der Topos vom Herrscher als dem Lenker des Staats-Schiffs Anlaß, das Bild auch in einem 1860 zur Enthüllung des Erzherzog Karl-Monumentes entstandenen Gedicht zu verwenden:¹⁹

Die Welt war schwarz mit Nacht umzogen,
Als du am Steuer standst der Macht,
Bald unter und bald ob den Wogen

18 FG I, S. 72 f.

19 FG I, S. 361.

Ward in den Port das Schiff gebracht.
 Die Zeiten haben wieder sich verschlimmert,
 Sei uns ein Stern in düstrer Nacht!
 Solange uns dein Beispiel schimmert,
 Eint sich die Treue mit der Macht.

In den Dramen waren Bach und Strom Bilder des kindlich-reinen Lebens, das mit innerer Notwendigkeit sich ins wirkende und nützende, aber zugleich in die Verstrickung führende Dasein wandelte.

Dieser tiefen Konnotation durchaus entkleidet und zur rein rationalen Analogie geworden, findet sich der Bach in einem Gedicht von 1831 "An Gräfin Helene"*²⁰:

Und wär dein eigen Bild dir je entschwunden,
 Denk an die Schwesterbäche von Gastein.
 Wies stündlich dort gleich Mühlenrädern klappert,
 Und mit dem Lärm die Ruh das Amt geteilt:
 Der Wasserfall zerstört, bespritzt und plappert,
 Die warme Quelle rieselt still und heilt.

Nicht nur diese wohl mit Recht unter die Epigramme gezählten Verse beruhen auf der rational erschließbaren Analogie, sondern ebenso das um die Deutung von Grillparzers Künstlerexistenz ringende, als "Abschied von Gastein" bezeichnete Gedicht²¹, wo nun der in bunten Schleiern sich als Wasserfall versprühende Bach Beispiel (man wagt kaum zu sagen "Bild") des eigenen Künstlerdaseins wird:

Und wie der Wasserfall, des lautes Wogen
 Die Gegend füllt mit Nebel und Getos,
 Auf seinem Busen ruht der Regenbogen,
 Und Diamanten schütteln rings sich los;
 Er wäre gern im stillen Tal gezogen,
 Gleich seinen Brüdern in der Wiesen Schoß.
 Die Klippen, die sich ihm entgegensetzen,
 Verschönen ihn, indem sie ihn verletzen.

Der Dichter so, ob hoch vom Glück getragen,
 umjubelt von des Beifalls lautem Schall,
 Er ist der welke Baum, vom Blitz geschlagen,
 Das arme Muscheltier, der Wasserfall.
 Was ihr für Lieder haltet; es sind Klagen,
 Gesprochen in ein freudenloses All,

20 FG I, S. 401.

21 1818; FG I, S. 97 f.

Und Flammen, Perlen, Schmuck, die euch umschweben,
Gelöste Teile sinds von seinem Leben.

Viel stärker aus ihrem Eigendasein zu reinem Gefühlsausdruck geschmolzen sind die Bilder von Wasserfall und Bach in dem Gedicht "Mistriss Shaw" von 1839²², aus dem wir hier zwei Strophen zitieren:

Ich liege gern am moosgeschwellten Rande,
Um den der Bach die Silberwellen rollt,
Das Laubdach schirmt vor heißem Sonnenbrande,
Das Gras durchwirkt der Blumen helles Gold.

Des Wassers Lippen und der Bäume Zungen
Stimmt ein zum Ton berührter Phantasie,
Halb an dem Ohr, halb in der Brust erklingen,
Umkreist ein Strom mich leiser Harmonie.

Indem Bach und Strom sich hier zusammenschließen, löst sich das äußere Bild durchaus in innere Empfindung, verwischt sich das Innen und Außen. Ein solches Gedicht zeigt, selbst wenn man die Opposition von "Ihr" in der ersten Strophe und "ich" in der dritten nicht als eigentlich "lyrisch" ansprechen wird, deutliche Züge lyrischen Erlebens.

Ganz anders ist der Strom verwendet in dem Gedicht "Diplomatisch"²³, wo der Rhein, dem Charakter gleichnishafter Lehrdichtung entsprechend, zum Exempel einer allgemein-menschlichen Lebenserfahrung wird:

Sieh nur den Rhein, wie fügsam er sich krümmt,
Den Ufern folgend, die ihm Gott gesetzt;
So macht er Wiesen grün und trägt das Schiff
Und ist der Segen einer kleinen Welt.
Doch weht der Wind her vom Johannisberg,
Dann türmen sich die Fluten, und er schlägt
Die Ufer, die ihn machen erst zum Strom.
Denn ohne Ufer wär er Überschwemmung,
Ein gräulich Mittelding von See und Sumpf,
Aus dem die Sonne feuchte Nebel zieht,
Von Unken nur bewohnt und ihrer Brut.

Von der Erfahrung geleitet, die wir bei der Untersuchung der Dramen machten, daß nämlich ein Bildbereich auch einen Sinnbereich erschließe, haben wir hier die Bilder des Wassers an

22 FG I, S. 260.

23 1845; FG I, S. 303.

ihren markantesten Erscheinungspunkten in Grillparzers Lyrik verfolgt. Der Befund ist zweifellos der, daß es sich nur im äußerlichen Sinne um verwandte Bilder handelt, daß fast jedes Bild einen spezifischen Eigencharakter hat und unvergleichbar ist mit jedem anderen. Der Vergleich führt nicht auf einen gemeinsamen Sinngrund der Bilder, sondern enthüllt ihre Verwurzelung nur in dem jeweiligen Gedicht.

Dafür dürfte allerdings bloß in wenigen Fällen jenes der Dauer feindliche Verfließen verantwortlich sein, das Staiger als Charakteristikum des Lyrischen erkannt hat.²⁴ Weit häufiger liegt die Disparität der Bilder wohl in der Vielgestaltigkeit der Themen, zu denen sie in rational erschließbarer Analogie stehen und die sie entweder im Sinne der Fabel "vermummen" und exemplifizieren oder denen sie im Sinne des Epigramms plötzlich und pointenhaft eine neue Wendung geben.

Wenn Grillparzers Gedichten der lyrische Schmelz zum guten Teil fehlt, so hat das seinen Grund nicht darin, daß er, wie mitunter argumentiert wird, den "unlyrischen" Bilderstil seiner Dramen in die Lyrik hineingetragen hätte. Es handelt sich um wesentlich verschiedene Arten von Bildern; gerade das wichtigste Charakteristikum, das Wurzeln in einem gemeinsamen Sinngrund ist den Bildern der Lyrik schon von der Struktur der Gedichte her nicht gegeben, und man weist daher nur auf ganz Äußerliches, wenn man, wie Naumann²⁵, die Bilder der Dramen und der Lyrik in einem Atemzuge nennt, weil sie mitunter ähnlichen Vorstellungsbereichen entstammen.

Oft wirken die Bilder in den Dramen sogar weit stimmungshafter als die in den Gedichten, weil sie ihren Sinn aus der Struktur des Dramas selbst beziehen und daher in größerem Maße Stimmungsträger sein können als die Bilder der Lyrik, die etwa in gleichem Maße Sinn-Bilder sein wollen und dann auf rationale "Sinn-Befrachtung" angewiesen sind. Das wird deutlich, wenn man den präzisions-rationalen Bezug von Bild und Aussage etwa bei der Verwendung der Flammen im Gedicht "Abschied von Gastein"

²⁴ Vgl. aaO. S. 46 f.

²⁵ AaO. S. 23.

mit der Verwendung des gleichen Bildbereiches durch Rustan in "Der Traum ein Leben" vergleicht:

[Abschied von Gastein:]²⁶

Denn wie der Baum, auf den der Blitz gefallen,
Mit einemale strahlend sich verklärt,
Rings hörst du der Verwundrung Ruf erschallen,
Und jedes Aug ist staunend hingekehrt,
Indes in dieser Flammen glühndem Wallen
Des Stammes Mark und Leben sich verzehrt,
Der, wie die Lohe steigt vom glühnden Herde,
Um desto tiefer niedersinkt zur Erde.

[Rustan:]²⁷

Ich muß fort, ich muß hinaus,
Muß die Flammen, die hier toben,
Strömen in den freien Äther,
Drücken diesen heißen Busen
An des Feindes heiße Brust,
Daß er in gewaltgem Anstoß
Breche oder sich entlade ...

Unbeschadet ihres Sinngehaltes sind hier die Bilder doch Stimmungsausdruck, Manifestation des Selbst in weit höherem Grade als das auf Verstandes-Vermittlung angewiesene Bild des Gedichtes.

Ähnliches läßt sich immer wieder feststellen, z.B. auch wenn man den Bildzusammenhang von Kind und Schlaf in den frühen Gedichten und den frühen Dramen vergleicht.

Ein Gedicht wie "An der Wiege eines Kindes"²⁸ ist in seinen Eingangszeilen,

Da liegt sie, eingehüllt,
Die hilflose Kleine,
Eine Blume an Schönheit
Und an Bewußtlosigkeit, daß sie schön ...,

auf ein so abstraktes Darstellungsmittel wie das Wort "Bewußtlosigkeit, daß" angewiesen. Weit stärker gefühlhaft-gelöst klingt der gleiche Bildkomplex in dem kurz zuvor entstandenen Werk "Die Ahnfrau" an, aus dem wir zwei Passus Jaromirs zitieren:

26 FG I, S. 97.

27 TL 535 ff.

28 1818; FG I, S. 99 f.

Mild, wie eine Mutter, leite
 Mich, dein Kind, wies dir gefällt,
 Daß mein Fuß nicht strauhelnd gleite
 In der neuen, fremden Welt.
 Lehr mich deine Wege treten,
 Glück gewinnen, Glück und Ruh,
 Lehr mich hoffen, lehr mich beten,
 Lehr mich heilig sein, wie du! (1953 ff.)

Sieh, den hab ich eingesungen,
 Und er schläft nun, schläft nun, schläft!

...

Manchmal, manchmal regt er sich,
 Aber legt sich wieder nieder,
 Schließt die schweren Augenlider
 Und schläft murrend wieder ein. - (3246 ff.)

Es sind also nicht etwa die Bilder der Dramen, die Grillparzers Lyrik ihren eigentümlich rationalen Klang geben, sondern das Unlyrische ist wohl beim Dichter selbst zu suchen, der sogar da, wo er sein Innerstes offenbart, sich nicht dem Strom augenblicklicher Stimmung anvertraut, sondern gedanklich-generalisierend seine Existenz durchdringt.

Die Äußerung, es sei seine Gewohnheit gewesen, "zur Lyrik nur als einem Mittel der Selbsterleichterung Zuflucht zu nehmen"²⁹ darf nicht so verstanden werden, als hätte er in "lyrischer" Weise Gefühle unmittelbar als Stimmung Sprache werden lassen.³⁰ Direkter Ausdruck des Gefühls findet sich vielleicht mitunter in den Epigrammen, aber natürlich nicht in lyrisch-stimmungshafter Art. Für Grillparzer erfordert Lyrik immer die gedankliche Prägung. Das zeigt sich klar, wenn es in der Selbstbiographie heißt:³¹ "In meiner damaligen trüben Stimmung fühlte ich wohl das Bedürfnis einer Ableitung nach außen. Die Poesie lag mir zur Zeit ziemlich fern, wäre auch mit ihren scharf ausgeprägten Gedanken [sic!] ein wenig geeigneter Ausdruck für meine in die Zukunft greifenden unbestimmten Empfindungen gewesen. Ich verfiel auf die Musik." Das Musikalische im Wort,

29 Selbstbiographie, FG IV, S. 159.

30 Vgl. auch den Nachsatz: "... weshalb ich mich auch für einen eigentlich lyrischen Dichter nicht geben kann". Ebd.

31 Ebd. S. 53.

das eigentlich "Lyrische" gehörte offenbar für Grillparzer nicht zum Begriff der Lyrik.

Und so ist der Mißton, den man immer wieder aus dieser Lyrik herausgehört hat, vielleicht weniger Schuld einer verfehlten Bilder-Imagination als Ausdruck eines Widerspruchs zwischen der musikalisch-klingenden lyrischen Form und der Intention dieser Dichtung.

V. DAS BILD IN GRILLPARZERS ERZÄHLUNGEN ¹

Die Erzählung² "Das Kloster bei Sendomir", die 1820-27 entstanden ist, schildert, wie ein voll Behagen im "Besitz seiner selbst"³ dahinlebender Graf, Starschensky, mit dem Einbruch der Liebe in sein Leben das Vorhandensein einer anderen Wirklichkeit erlebt. Diese an manche Grillparzersche Dramen erinnernde Situation ist markiert durch ein Bild, das wir als das "andere Land" oder den "anderen Stern" schon aus den Dramen kennen: Mit der Erfahrung der Liebe erschließt sich für Starschensky eine "neue Welt"⁴. Sie unterscheidet sich von der gewöhnlichen durch eine Wirklichkeitserfahrung, die hinter der empirischen Vereinzelung eine tiefere Einheit zu erblicken vermag.⁵

Doch für Starschensky ist wie für Jason oder Leander die Liebe zugleich Trieb, der ihn an die Welt der Schuld und ihrer Folgen, die Welt der Illusion und der schrecklichen Erkenntnis bindet.

Eine Bilderkette von Helle und Dunkel, vor allem verbunden

-
- 1 Hier finden nur die beiden Erzählungen "Das Kloster bei Sendomir" und "Der arme Spielmann" Berücksichtigung, da die Fragmente und Satiren zu unergiebig sind.
 - 2 Über das Problem, ob die Bezeichnung "Erzählung" oder "Novelle" für Grillparzers beide Prosadichtungen zutreffend sei, ist, vor allem im Zusammenhang mit Grillparzers eigenen widersprüchlichen Bezeichnungen, in der Literatur so häufig gehandelt worden, daß wir das Problem hier nicht von neuem aufzugreifen brauchen.
 - 3 FG III, S. 123.
 - 4 FG III, S. 124.
 - 5 "Sie erzählen ein morgenländisches Märchen von einem, dem plötzlich die Gabe verliehen ward, die Sprache der Vögel und andern Naturwesen zu verstehen, und der nun, im Schatzen liegend am Bachesrand, mit freudigem Erstaunen rings um sich überall Wort und Sinn vernahm, wo er vorher nur Geräusch gehört und Laute. So erging es dem Grafen."
(Ebd.)

mit der Beschreibung der Personen, insbesondere ihrer Augen, begleitet und offenbart das Heranwachsen und Hervortreten des Verhängnisses:

Schon in der ersten Beschreibung Starschenskys⁶ liegt die Unheimlichkeit seiner Person vor allem darin, daß "rabenschwarze" Haare und Bart mit den "schwarzen Sternen" der Augen korrespondieren.

Vor der entscheidenden Begegnung in Warschau heißt es: "schwarze Regenwolken hingen am Himmel, jeden Augenblick bereit, sich zu entladen, dichtes Dunkel ringsum."⁷

In dem Maße, wie das Unheil sich ankündigt, verdüstern sich einzelne Personen. Von Elga wird berichtet: "Streitende Gedanken jagten ihre Wolken über die schöngeläutete Stirne; das getrübt Auge sprach von Tränen ..."⁸, vom Hausverwalter, er habe "trübe Wolken auf der gefurchten Stirn"⁹ und später:

"Schon seit längerer Zeit bemerkte Starschensky eine auffallende Düsterteit auf den Zügen des Alten."¹⁰

Am auffälligsten aber ist die Konzentration des Bildfeldes auf das Kind, die unschuldige Personifikation des Verderbens. Schon die erste Beschreibung läßt deutlich Heimlichkeit und Widerrechtlichkeit seines Ursprungs erkennen, und zwar vor allem bei der Erwähnung des Auges: "... denn goldene Locken ringelten sich um das zierliche Häuptchen, und unter den langen blonden Wimpern barg sich, wie ein Räuber vor der Sonne, das große schwarzrollende Auge."¹¹

Im Ringeln der Locken kündigt sich bereits ein Bild an, das dann in der zweiten Beschreibung des Kindes ausgesprochen wird und das wir schon aus den Dramen für Situationen ähnlich schrecklicher Erkenntnis, wie Starschensky sie hier erlebt, kennen: das der Schlange: "Da schaute ihn sein Kind mit schwarzen Schlangenaugen an, und die blonden Haare loderten wie Flammen, und die Erinnerung an jenen verschmähten Vetter in Warschau ging gräßlich in ihm auf."¹²

6 FG III, S. 120.

10 FG III, S. 131.

7 FG III, S. 123.

11 FG III, S. 130.

8 FG III, S. 126.

12 FG III, S. 136.

9 FG III, S. 128.

Die Erkenntnis der Wirklichkeit, die in den Dramen häufig durch das Bild des Blitzes bezeichnet wurde, ist auch in dieser Erzählung als Lichtstrahl in der Dunkelheit gestaltet. Als der noch ungläubige Starschensky Oginsky in sein Schloß schleichen sieht, heißt es: "Es war dunkel geworden, und der Mond zögerte noch aufzugehen, obschon bereits durch eine dämmernde Helle am Saum des Horizontes angekündigt. Da fiel plötzlich durch die dicht verschlungenen Zweige ein Licht in ihre Augen ..."¹³

Starschenskys Rache steht wiederum ganz im Zeichen der Dunkelheit. Er sagt zu Elga: "Gestern noch waren meine Entschlüsse finsterer".¹⁴ Weiter heißt es: "Ein Schauer überfiel den Grafen. Höllenschwarz stands vor ihm. Er stieß sein Weib zurück und entfloh."¹⁵ Unmittelbar vor der Ermordung Elgas fallen Starschenskys Worte: "Dahin wollt ich dich haben! sehen, ob noch eine Regung in dir, die wert des Tages. Aber es ist schwarz und Nacht."¹⁶

Neben den hier behandelten Bildern von Licht und Dunkel spielt noch das Mondlicht in der Erzählung eine große Rolle: Sein idyllischer Schein ist Zeichen der Illusion, die das Verderben in der Tiefe wachsen läßt. Wenn Starschensky seine Ahnungen niederkämpft, dann aber plötzlich mit der Wahrheit in Gestalt des Unbekannten konfrontiert wird, heißt es: "Der Mond warf sein Silber über die ruhig schlummernde Gegend und verwandelte das vor ihnen liegende Schloß in einen schimmernden Feenpalast. In der Seele Starschenskys ging, reizender als je, das Bild seiner Gattin auf. Jetzt erst gestand er sichs, daß ein Teil des in ihm aufkeimenden Verdachtes ihr gegolten hatte, und nun, im Gefühle seines Unrechts, ihr Bild, wie sie sorglos schlummernd im jungfräulichen Bette lag, vor den Augen seiner Seele, entstand eine Sehnsucht nach ihr in seinem Innern, wie er sie seit den Tagen des ersten Begegnens, der bräutlichen Bewerbung kaum je empfunden hatte.

13 FG III, S. 132.

14 FG III, S. 139.

15 FG III, S. 140.

16 FG III, S. 143.

So träumte er, so ging er. Da fühlte er sich plötzlich angestoßen.¹⁷ Das Anstoßen bedeutet den Einbruch der schrecklichen Wirklichkeit in Starschenskys Traum- und Sehnsuchts-Welt. Illusion, wie sie hier im "schimmernden Feenpalast", im "Aufgehen" des Bildes Elgas sprachlich gegenwärtig ist, zeigt sich auch als Funktion des Mondes in der Rahmenerzählung. Das Kloster wird als idyllisch-friedlich im Abendlicht liegend beschrieben,¹⁸ und kurz darauf ist die ganze Gegend von Mondlicht übergossen. Der friedliche Eindruck, den das Kloster macht, wird durch das Hohngelächter¹⁹ des Mönches, der um seine wirkliche Bewandtnis weiß, ebenso entlarvt, wie die scheinbare Ruhe des klösterlichen Erzählers, die charakteristischerweise zweimal in einem Atemzug mit dem Mond genannt wird,²⁰ nur Maske ist für den, der noch immer seinem Verhängnis ausgeliefert ist in tierhafter Passivität des Erleidens.²¹ Ein zweites Bild der Illusion ist das Blühen. Es konzentriert

17 FG III, S. 133.

18 FG III, S. 119 f.

19 FG III, S. 121.

20 "Am Ende sprech ich selbst gerne wieder einmal davon. - Wenn nur nicht so viel Nebel dazwischen lage, man sieht kaum das alte Stammschloß durchschimmern - und der Mond scheint auch so trübe". FG III, S. 122.

"... das Auge, nicht mehr wild, strahlte in fast wehmütigem Lichte; er stützte das dem Mond entgegengewendete Haupt in die Hand und begann ..." FG III, S. 123.

21 Vgl. die zweimalige Verwendung von Tierbildern für Starschensky: "Denn wenn der verfolgte Strauß sein Haupt verbirgt und wähnt, sein Nichtsehen der Gefahr sei zugleich ein Nichtdasein derselben, so tut der Mensch nicht anders. Unwillkürlich schließt er das Auge vor dem hereinbrechenden Unvermeidlichen, und jedes Herz hat seine Geheimnisse, die es absichtlich verbirgt vor sich selbst." FG III, S. 135.

"Da wimmerte der Mönch und zusammengekrümmt, wie ein verwundetes Tier, in weiten Kreisen, dem Hunde gleich, der Strafe fürchtet, schob er sich der Türe zu, die der Abt, zurücktretend, ihm freiließ." FG III, S. 145.

sich auf Elga und ihre trügerische Liebe.²² An einer Stelle wird von den Besitzungen der Familie Elgas, als Starschensky deren Güter rettet, gesagt: "Starschensky trat ins Mittel, bezahlte, verschuldete seine eigenen Güter und konnte dennoch kaum einen geringen Rest der Stamm-Besitzungen, als ein Pfropfreis für die Zukunft, retten."²³ Wie so häufig in den Dramen, bezeichnet auch hier die Pflanzenmetaphorik das Hervorwachsen des Verderbens aus jener schicksalhaften Familie heraus.

Die enge Verwandtschaft der Bilder in dieser Erzählung mit denjenigen der Dramen liegt auf der Hand. Nicht nur die Vorstellungskreise sind ähnlich, sondern vor allem auch ihre Funktion als das Geschehen erhellende Sinnbilder bringt sie in die Nachbarschaft der Bilder in den Dramen, und schließlich ist auch hier eine Lagerung der Bilder um einzelne Geschehenshöhepunkte auffällig. Man kann darüber hinaus den Bildern im "Kloster bei Sendomir" einen dramatischen Charakter zuschreiben. Sie interessieren uns nicht als solche, stellen nicht dar, sondern weisen auf Verborgenes, das ans Licht drängt, erzeugen Spannung. Eine Feststellung Kurt Vancsas²⁴, Grillparzers Novelle sei das epische Konzept eines Librettos,²⁵ trifft in noch größerem Maße als auf den "Armen Spielmann" auf das "Kloster bei Sendomir" zu. Es ist in der Tat dramatischer und nicht epischer Geist, der diese Dichtung bestimmt und ihre Sprache prägt.

22 "Leicht überstanden, wie die Geburt, waren die Folgen, und Elga blühte bald wieder einer Rose gleich." FG III, S. 129
 - "So gingen mehr als zwei Jahre vorüber, und der Friede des Hauses blühte, nach überstandenen Stürmen, nur um so schöner empor." FG III, S. 130 - "Heiter und blühend, als ob nichts vorgefallen wäre, kam ihm Elga entgegen; sie erwähnte halb scherzend die Ereignisse der verflossenen Nacht." FG III, S. 135.

23 FG III, S. 126.

24 "Grillparzers 'Der arme Spielmann' und Stifters 'Der arme Wohltäter'", Festschrift für Eduard Castle (Wien 1955) S. 99-107.

25 Ebd. S. 105.

Auch die Haltung des Rahmenerzählers ist gekennzeichnet von der Nähe zum Geschehen und nicht von Distanz und Überschau. Ein Unterschied zwischen seiner Sprache und der Starschenskys wird gar nicht fühlbar.

Dagegen ist in der Literatur zur Erzählung "Der arme Spielmann" mit Recht darauf hingewiesen worden, welch eklatanter stilistischer Gegensatz zwischen der Sprache des Erzählers der Rahmenhandlung und der des Spielmannes bestehe.²⁶ Diese Stildifferenz liegt nicht zuletzt in den sprachlichen Bildern. Der Erzähler verwendet solche, die seinen ironischen Abstand vom Erzählten sichtbar machen,²⁷ während die des Spielmannes, die übrigens relativ seltener als die des Erzählers sind, vielfach rührend-naiven Charakter haben.²⁸

Wir wissen nun freilich aus den Dramen, daß Grillparzers sprachliche Bilder unbeschadet ihrer Charakterisierungsfunktion weitere Sinnbezüge herstellen können, und dergleichen ist auch im "Armen Spielmann" der Fall, und zwar bei den Bildern sowohl des Spielmannes wie des Erzählers.

Erlebte im "Kloster bei Sendomir" Starschensky den Einbruch einer höheren Wirklichkeit in die Erfahrungswelt durch die Liebe, so der arme Spielmann zugleich durch Liebe und Musik. Dieses Erleben spricht sich aus in der religiösen Bildlichkeit, in die er diese Bereiche sprachlich faßt.

Von seiner Musikübung sagt er: "Sie wissen wohl, das Gebet gehört ins Kämmerlein"²⁹, und von seinem abendlichen Phantasieren auf der Geige: "... und der Abend gehört mir und dem lieben Gott"³⁰; von dem Augenblick, als er in der Jugend wieder

26 N.W. Swales: "The Narrative Perspective in Grillparzer's Der Arme Spielmann", GLL 20 (1966/67) S. 107 ff.

27 Dieser Sachverhalt ist so offensichtlich, daß hier wenige Hinweise genügen, etwa die "Hierophanten dieses Weihfestes" (FG III, S. 146), "Propyläen" und "Erstlinge" (FG III, S. 149), "Kupferminen" (150), "Ernte" (151).

28 Etwa der "liebe Gott" (FG III, S. 153, 163) "wie die Englein, die Versteckens spielen und dazu singen" (S. 175).

29 FG III, S. 152.

30 FG III, S. 153.

auf seine Geige aufmerksam wird, erzählt er: "Ich fiel auf die Knie und betete laut und konnte nicht begreifen, daß ich das holde Gotteswesen einmal gering geschätzt".³¹ Bei seinem Musizieren geht es ihm nicht um eine vereinzelte historische Ausprägung der Musik, sondern um die Musik als solche, um ihre Idee als Teilhabe an der Ganzheit des Kosmos: "Sie spielen den Wolfgang Amadeus Mozart und den Sebastian Bach, aber den lieben Gott spielt keiner. Die ewige Wohltat und Gnade des Tons und Klangs, seine wundertätige Übereinstimmung mit dem durstigen, zerlehzenden Ohr, daß ... der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten und der fünfte desgleichen und die Nota sensibilis hinaufsteigt wie eine erfüllte Hoffnung, die Dissonanz herabgebeugt wird als wissentliche Bosheit oder vermessener Stolz und die Wunder der Bindung und Umkehrung, wodurch auch die Sekunde zur Gnade gelangt in den Schoß des Wohlklangs."³²

Er verwendet das uns aus den Dramen wohlbekannte Bild des Gebäudes für die ewige Ordnung, die sich in der Musik manifestiert: "... ein ganzes Himmelsgebäude, eines ins andere greifend, ohne Mörtel verbunden, und gehalten von Gottes Hand."³³

In der Erwähnung des "durstigen, zerlehzenden Ohres" klingt das Bild der Musik als Trank an, das wenig später expressis verbis gebraucht wird: "... die Rede ist dem Menschen notwendig wie die Speise, aber man sollte auch den Trank rein erhalten, der da kommt von Gott."³⁴ Der "Trank von Gott" hat neben seiner unüberhörbaren religiösen Bedeutung auch eine andere Konnotation. Er gehört in ein Bildfeld, das der ironische Erzähler zweimal für das Musizieren des armen Spielmannes gebraucht: das des Essens, das in dem Hinweis auf ein körperliches Bedürfnis die Sphäre der alltäglichen Wirklichkeit beschwört, in der das Musizieren des armen Spielmannes ja versagt. "Hatte der Spieler sich vorher am Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken

31 FG III, S. 162.

33 FG III, S. 163.

32 FG III, S. 162 f.

34 FG III, S. 163.

dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer."³⁵

- "Der Alte genoß, indem er spielte."³⁶

Der Spielmann selbst verbindet den hier angeklungenen Bereich mit der Vorstellung der ekstatischen Entrückung in dem Vokabular, mit dem er beschreibt, wie er zum erstenmal Barbaras Lied hört: "Die Luft um mich war wie geschwängert mit Trunkenheit."³⁷

Dieses Lied ist in der Erzählung das Bindeglied von Musik und Liebe. Wie in der Musik, so erlebt der Spielmann auch in der Liebe etwas Göttliches. Er beschreibt die Ohrfeige, die dem ersten Kusse vorausgeht, folgendermaßen: "Ich stand wie vom Donner getroffen. Die Lichter tanzten mir vor den Augen. - Aber es waren Himmelslichter. Wie Sonne, Mond und Sterne; wie die Engelein, die Versteckensspielen und dazu singen. ... und - wie ein zweiter Blitzstrahl - fühlte ich plötzlich ihren warmen Atem auf meiner Wange und ihre zwei Lippen, und sie küßte mich..."³⁸

Auch hier weisen die religiösen Vorstellungen darauf hin, daß die Liebe als "Wunder", als Einbruch höherer Wirklichkeit in die Realität erfahren wird. Zugleich aber stellt ihre Verwendung innerhalb der ganzen Szene die rührend-naive und weltferne Haltung des Spielmannes bloß, den man seit Volkelt treffend als den "Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit" bezeichnet.³⁹ In diesen Bildern ist die Ambivalenz der Wertung Sprache geworden.⁴⁰

Verwendet der Spielmann Bilder des religiösen Bereiches für Musik und Liebe in einer Weise, die teils ergreifend ist, teils ihn selber ironisiert, so gebraucht der Erzähler Bilder des gleichen Vorstellungsbereiches in offensichtlich ironischer Ab-

35 FG III, S. 155.

37 FG III, S. 162.

36 FG III, S. 156.

38 FG III, S. 175.

39 "Grillparzer als Dichter des Tragischen" S. 36.

40 Nicht zu Unrecht hat man diese doppelte Wertung immer wieder zum Ansatzpunkt der Interpretation des "Armen Spielmannes" gemacht, z.B. Swales, aaO. S. 116, Hermann Pongs: "Das Bild in der Dichtung, II" (Marburg 1939) S. 227, Walter Silz: "Realism and Reality" (Chapel Hill 1954) S. 75 f.

sicht. Wir wiesen schon eingangs darauf hin, wie er in dieser Weise religiöses Vokabular zur Beschreibung des Volksfestes benutzt, müssen hier aber noch eine wichtige Stelle anführen, die neues Licht auf solche Wortwahl wirft: Ein jedes Volksfest sei ihm, so sagt der Erzähler, "ein eigentliches Seelenfest, eine Wallfahrt, eine Andacht"⁴¹, denn auf ihm vergessen die Menschen "für einige Zeit der einzelnen Zwecke" und fühlen "sich als Teile des Ganzen ..., indem denn doch zuletzt das Göttliche liegt"⁴². Das ist nicht, wie Swales meint,⁴³ nur eine Selbsttäuschung des Erzählers, der im Grunde wie der Spielmann ein Außenseiter sei, sondern hier klingt in der Tat die uns ja vor allem aus "Libussa" geläufige Vorstellung des in der Begeisterung geeinten Volkes an, das teilhat am "Ganzen", an der "Wirklichkeit". So sehen wir bei der Beschreibung des Volksfestes auch die Vorstellung vom "anderen Land", freilich ironisch gebrochen, wieder auftauchen im Bilde von "einem pays de cocagne, einem Eldorado, einem eigentlichen Schlaraffenlande"⁴⁴; und wiederholt finden wir den Bildbereich des Wassers, den wir bereits aus "Des Meeres und der Liebe Wellen" als Gestaltung von Erfüllung und Gefährdung, die das Leben bringt, kennen, für das Volk gebraucht: "Die ersten Bäume des Augartens und der Brigittenau werden sichtbar. Land! Land! Land!"⁴⁵, "der breite Hafen der Lust"⁴⁶, "mit der entgegenströmenden Menschenwoge"⁴⁷, "Aber die Donaubrücke bietet neue Schwierigkeiten. Auch hier siegreich, ziehen endlich zwei Ströme, die alte Donau und die geschwollnere Woge des Volks, sich kreuzend quer unter- und übereinander, die Donau ihrem alten Flußbette nach, der Strom des Volkes, der Eindämmung der Brücke entnommen, ein weiter, tosender See, sich ergießend in alles deckender Überschwemmung."⁴⁸

Man hat aus dieser Beschreibung des Volksstromes die bedrohlichen Untertöne mit scharfem Ohr herausgehört.⁴⁹ Das schließt

41 FG III, S. 148.

42 FG III, ebd.

43 AaO. S. 110 ff.

44 FG III, S. 147.

49 Richard Brinkmann: "Wirklichkeit und Illusion" (Tübingen 1966), S. 88, Swales, aaO. S. 109.

45 FG III, S. 147.

46 Ebd.

47 FG III, S. 150.

48 FG III, S. 146.

aber nicht aus, daß auch hier das Bild des Wassers in einer uns schon aus den Dramen bekannten Ambivalenz zugleich eine Erfüllung in einer der Empirie nicht faßbaren Wirklichkeit meint, eine Ganzheit des Seins. Als Glied des Volkes ist hier dem Menschen die Möglichkeit zur Wirklichkeit gegeben, existiert er im Sinne ewiger, verstandesentrückter Ordnung und gewinnt mythische Verbindlichkeit: "Von dem Wortwechsel weinerhitzter Karrenschieber spinnt sich ein unsichtbarer, aber ununterbrochener Faden bis zum Zwist der Göttersöhne, und in der jungen Magd, die, halb wider Willen, dem drängenden Liebhaber seitab vom Gewühl der Tanzenden folgt, liegen als Embryo die Julien, die Didos und die Medeen."⁵⁰

Dieses Sein des Einzelnen im Ganzen ist es, was alle hier untersuchte Bildlichkeit aussprach und das z.B. auch im Bild des Großen, des Äquators, für das Kleine, den Kreidestrich im Zimmer des Spielmannes,⁵¹ sichtbar wird. Die Sprache enthüllt einen Sinngehalt und ist doch zugleich Mittel bewußter (Erzähler) oder unbewußter (Spielmann) Ironie, da sie wie in den Dramen, so auch in dieser Erzählung, zwei Ebenen unverbundener Wertung umschließt: die der empirischen Erfahrung und die als spontan erlebter Wirklichkeit.

Gerade im Hinblick auf die von der Forschung oft betonte Nähe zum Drama⁵² ist jedoch ein wesentlicher Unterschied festzustellen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Grillparzer in dieser Prosaerzählung die empirische Wirklichkeit weit "realistischer" nachbildet, als in irgendeinem seiner Dramen. Wenn dennoch auch hier die sprachlichen Bilder auf eine der Empirie enthobene "Wirklichkeit" weisen, so geschieht das nicht, indem sie einen aus der "realistischen" Sprache herausragenden "hohen Stil" konstituieren, sondern sie fügen sich bruchlos dem Sprachgebaren der beiden erzählenden Personen ein, und der Bedeutungsprung ist desto unvermittelter.

50 FG III, S. 148.

51 FG III, S. 156.

52 Z.B. Brinkmann, aaO. S. 92; Silz, aaO. S. 68 ff.; Vancsa, aaO. S. 105.

Dramatische Ironie liegt darin, daß sich in der Sprache eine von der Person nicht erkannte Wirklichkeit geltend macht, so daß zwischen Bewußtsein und Wirklichkeit eine Spannung entsteht, die zur Lösung drängt. Die Ironie in den Bildern des Spielmannes liegt in deren Unangemessenheit in der Welt des Erfolgs und der Erfahrung. Sie ist zugleich rührend, drängt nicht zu einer Lösung, sondern offenbart die Art seiner Existenz.

Damit hat aber eine wesentliche Leistung der sprachlichen Bilder, die Charakterisierung, eine ganz andere Funktion erhalten. Charakterisierung dient im Drama in erster Linie der Begründung, dem Zusammenhang. Zwar kreist auch die Erzählung "Der arme Spielmann" um den "Zusammenhang"⁵³, aber, was sie enthüllt, ist nicht die Kette von Ursache und Folge, sondern das Einzelne in seinem Sein im Ganzen. Die Sprache des armen Spielmannes ist nicht so sehr interessant als Begründung seines Handelns, sondern als Ausdruck seines Wesens. In ihrer Sprache treten Erzähler und Spielmann plastisch vor uns hin, stellen sich dar. Hätte sie die Absicht einer Begründung für des Spielmanns Scheitern im Leben, wäre die ganze Erzählung belanglos, faszinierend ist sie als "Darstellung" menschlichen Verhaltens zur "Wirklichkeit".

Damit hängt auch die Haltung des Erzählers zusammen, die, wie Bernd Breitenbruch⁵⁴ erkannt hat, nicht die des Kommentierens und Begründens, sondern die des Wunderns ist. Deutlicher noch ist die gleiche Einstellung beim Spielmann selber ausgeprägt, etwa, wenn er das Verhalten seines Vaters ihm gegenüber nicht erklärt und als Folge eines Unwillens sieht, der wiederum auf charakterliche Unterschiede der beiden zurückzuführen ist, sondern von "Gnaden"⁵⁵ spricht und es so zur spontanen Manifestation einer der Erfahrungswelt entzogenen Wirklichkeit macht.

53 Der Erzähler: "Ich zitterte vor Begierde nach dem Zusammenhange". (FG III, S. 150).

54 "Ethik und Ethos bei Grillparzer" (Diss. Frankfurt 1965), S. 210.

55 FG III, S. 171.

Eine Erzählhaltung aber, die nicht begründet, sondern staunt, ist nicht dramatisch, sie ist episch. Und indem sie eine solche Haltung konstituieren, haben in dieser Erzählung auch Grillparzers sprachliche Bilder so deutlich ihre Verwandtschaft zu den dramatischen Bildern erkennbar bleibt, epische Züge angenommen.

ABKÜRZUNGEN

Afr	"Die Ahnfrau"
BlvK	"Blanka von Kastilien"
BrH	"Ein Bruderzwist in Habsburg"
DVLG	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte
Esth	"Esther"
FG	Franz Grillparzer: "Sämtliche Werke ..." (siehe nächste Seite)
GLL	German Life & Letters
GR	The Germanic Review
GRM	Germanisch-Romanische Monatsschrift
GV	"Das Goldene Vließ"
G	"Der Gastfreund"
A	"Die Argonauten"
M	"Medea"
HKA	Historisch-kritische (Wiener) Gesamtausgabe (siehe nächste Seite)
JbGrGft	Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft
JvT	"Die Jüdin von Toledo"
KO	"König Ottokars Glück und Ende"
Li	"Libussa"
LitJbGöGft	Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft
MhfdtU	Monatshefte für den deutschen Unterricht
MLW	"Des Meeres und der Liebe Wellen"
NF	Neue Folge
PMLA	Publications of the Modern Language Association of America
Sa	"Sappho"
TL	"Der Traum ein Leben"
TrD	"Ein treuer Diener seines Herrn"
WDL	"Weh dem, der lügt!"
ZfdPh	Zeitschrift für deutsche Philologie
ZfdtBilg	Zeitschrift für Deutsche Bildung

ZITIERTE LITERATUR

a) Ausgaben

Franz Grillparzer: "Sämtliche Werke", (HKA) Hgg. August Sauer, Reinhold Backmann u.a., Wien 1909 ff.

Franz Grillparzer: "Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte", Hgg. Peter Frank und Karl Pörnbacher, 4 Bde., München 1960-65.

b) Literatur

Atkinson, Margaret E.: "Grillparzer's Use of Symbol and Image in Des Meeres und der Liebe Wellen", GLL 4 (1950/51) S. 261-277.

Baumann, Gerhart: "Grillparzer. Sein Werk und das österreichische Wesen", Freiburg i.Br. und Wien 1954; 2. Auflg.: "Franz Grillparzer: Dichtung und österreichische Geistesverfassung", Frankfurt a.M. und Bonn 1966.

Ders.: "Ein treuer Diener seines Herrn", Grillparzer-Forum Forchtenstein 1965, S. 26-36.

Berkhout, Adrianus Pieter: "Biedermeier und poetischer Realismus", Amsterdam 1942.

Bietak, Wilhelm: "Das Lebensgefühl des 'Biedermeier' in der österreichischen Dichtung", Wien und Leipzig 1931.

Böckmann, Paul: "Verkennen und Erkennen im Drama Grillparzers", Festschrift für Josef Quint, Bonn 1964, S. 39-55.

Brandenburger, Hildegard: "Grillparzers Epigramme als Spiegel seiner Persönlichkeit und seiner Zeit", Diss. (Masch.) München 1949.

- Breitenbruch, Bernd: "Ethik und Ethos bei Grillparzer: Bedeutung und Fraglichkeit der ethischen Werte im Werk des Denkers und Dramatikers", Diss. Frankfurt 1965.
- Brinkmann, Richard: "Franz Grillparzer: 'Der arme Spielmann'. Der Einbruch der Subjektivität", in: "Wirklichkeit und Illusion", Tübingen 1966, S. 87-145.
- Cafasso, Arthur: "Das Bild in der dramatischen Sprache Grillparzers", Jahresbericht Leoben 1884.
- Deininger, Mathilde: "Untersuchungen zum Prosastil von Wilhelm Hauff, Eduard Mörike, Annette von Droste-Hülshoff, Franz Grillparzer und Adalbert Stifter: Ein Beitrag zur Biedermeierforschung", Diss. (Masch.) Tübingen 1945.
- Dunham, T.C.: "Symbolism in Grillparzer's Das goldene Vließ", PMLA 75 (1960) S. 75-82.
- Ders.: "The Circle Image in Grillparzer's Libussa", GR 36 (1961) S. 125-136.
- Ehrhard, August: "Franz Grillparzer" (Deutsche Ausgabe), München ²1910.
- Enzinger, Moriz: "Grillparzers Gedichte und das bayrische Erbe", Euphorion 23 (1921) S. 271-287 und S. 389-407.
- Ferle, Horst: "Das Erlebnis der Wirklichkeit im Werk Franz Grillparzers", Diss. (Masch.) Hamburg 1959.
- Frey-Staiger, Eleonore: "Grillparzer - Gestalt und Gestaltung des Traums", Diss. Zürich 1966 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- u. Geistesgeschichte 26).
- Fricke, Gerhard: "Wesen und Wandel des Tragischen bei Grillparzer", in: "Studien und Interpretationen". Frankfurt 1956, S. 264-284.
- Fülleborn, Ulrich: "Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers: Ein Beitrag zur Epochenbestimmung der deutschen Dichtung im 19. Jahrhundert", München 1966.

- Gmür, Hans: "Dramatische und theatralische Stilelemente in Grillparzers Dramen", Diss. Zürich, Winterthur 1956.
- Gundolf, Friedrich: "Franz Grillparzer", in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts Frankfurt am Main 1931, S. 9-93.
- Helmensdorfer, Urs: "Grillparzers Bühnenkunst", Bern 1960.
- Herzog, Hugo: "Beobachtungen zum Sprachgebrauch in Grillparzers Dramen", Programm Radautz 1904.
- Hock, Erich: "Zur Grillparzer-Forschung", ZfdPh 38 (1954) S. 27-46.
- Ders.: "Das Schmerzerlebnis und sein Ausdruck in Grillparzers Lyrik", Germanische Studien 17, Berlin 1937.
- Hradek, Leo: "Studien zu Grillparzers Altersstil und die Datierung des Esther-Fragments", Prag 1915.
- Kaiser, Joachim: "Grillparzers dramatischer Stil", München 1961.
- Kauske, Marie: "Grillparzer als Epigrammatiker", Berlin 1906.
- Keidel, Heinrich: "Historische Quellen, literarische Vorlagen und Anregungen zu den dramatischen Versuchen des jungen Grillparzer", Diss. Münster 1911.
- Kluckhohn, Paul: "Die Fortwirkung der deutschen Romantik in der Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts", ZfDtBilg 4 (1928) S. 57-69.
- Ders.: "Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung", DVLG 13 (1935) S. 1-43.
- Koch, Friedrich: "Grillparzers Staatsdramen", GRM 37 (1956) S. 15-31.
- Krabiel, Klaus-Dieter: "Das Problem des falschen Intellekts. Ein Thema der Epigramme Grillparzers", LitJbGöGft NF 7 (1966) S. 195-207.
- Küchling, Hermann: "Studien zur Sprache des jungen Grillparzer", Diss. Leipzig 1900.

- Langen, August: "Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart", in: Deutsche Philologie im Aufriß I, Hg. Wolfgang Stammler, Berlin ²1957.
- Little, William A.: "The Eye-Complex", Diss. Michigan 1961.
- Löriges, Karl Robert: "Mimische Studien zu Franz Grillparzers Dramen mit besonderer Berücksichtigung der Beziehungen zwischen Wort und Gebärde", Diss. Köln 1929.
- Mähl, Hans-Joachim: "Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis", Heidelberg 1965.
- Majut, Rudolf: "Lebensbühne und Marionette", Berlin 1931.
- Ders.: "Das literarische Biedermeier", GRM 20 (1932) S. 401-424.
- Martini, Fritz: "'Weh dem, der lügt!' oder Von der Sprache im Drama", Festschrift für Friedrich Maurer. Stuttgart 1963, S. 438-457.
- von Matt, Peter: "Der Grundriß von Grillparzers Bühnenkunst", Zürich 1965.
- May, Oda-Carola: "Das Schicksalsproblem in Grillparzers Drama", Diss. Göttingen 1948.
- Mühlher, Robert: "Die tragische Wirkung in Grillparzers Dramen", in: Neue Beiträge zum Grillparzer- und Stifter-Bild, Graz und Wien 1965, S. 69-82.
- Ders.: "Lebenstraum und Geist der Musik in Grillparzers dramatischem Märchen Der Traum ein Leben", in: Österreich in Geschichte und Literatur 7 (1969) S. 320-332.
- Münch, Ilse: "Die Tragik in Drama und Persönlichkeit Franz Grillparzers", Neue Forschung 11, Berlin 1931.
- Müller, Joachim: "Die sprachliche Struktur von Grillparzers Ahnfrau", GRM 24 (1936) S. 100-112.
- Ders.: "Grillparzers Menschenauffassung", Weimar 1934.
- Nadler, Josef: "Granz Grillparzer", Vaduz 1948.

- Naumann, Walter: "Der Dichter und die Sprache", Monatshefte für den deutschen Unterricht 45 (1953) S. 337-354.
- Ders.: "Franz Grillparzer: Das dichterische Werk", Stuttgart² 1967.
- Partl, Kurt: "Friedrich Schillers 'Wallenstein' und Franz Grillparzers 'König Ottokars Glück und Ende'", Diss. Köln 1957. (2. Aufl. Bonn 1969)
- Politzer, Heinz: "Verwirrung des Gefühls: Franz Grillparzers 'Ein treuer Diener seines Herrn'", DVLG 39 (1965) S. 58-86.
- Pongs, Hermann: "Das Bild in der Dichtung", Bd. II: "Voruntersuchungen zum Symbol", Marburg 1939.
- Schaum, Konrad Johannes: "Die Bild- und Symbolgestaltung in den Dramen Franz Grillparzers", Diss. (Masch.) Princeton 1955.
- Scherer, Wilhelm: "Franz Grillparzer", in: "Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich", Berlin 1874, S. 193-307.
- Schuchhardt, Andreas: "Pantomime, Requisit und Wortgebäude in den Dramen Franz Grillparzers", Diss. Marburg 1964.
- Schwetz, Hans: "Studien über die dramatische Sprache der 'Ahnfrau' Grillparzers", Programm Horn 1878.
- Seidler, Herbert: "Das sprachliche Bild in Goethes 'Iphigenie' und Grillparzers 'Sappho'", Germanistische Abhandlungen, Hgg. Karl Kurt Klein und Eugen Thurnher, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 6 (1959) S. 155-178.
- Ders.: "Zur Sprachkunst in Grillparzers Hero-Tragödie", Festschrift für Moriz Enzinger, Innsbruck 1953, S. 167-184.
- Ders.: "Prunkreden in Grillparzers Dramen", Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse, Sitzungsberichte 244,4, Wien 1964.

- Seidler, Herbert: "Die Schlüsse in den Dramen Franz Grillparzers", WW 17 (1967) S. 28-41.
- Silz, Walter: "Realism and Reality: Studies in the German Novelle of Poetic Realism", Chapel Hill 1954.
- Skreb, Zdenko: "Grillparzers Epigramme: Ein Beitrag zur Lehre von der reinen Form", JbGrGft 3. Folge, 3. Bd. (1960) S. 39-55.
- Staiger, Emil: "König Ottokars Glück und Ende", Trivium 4 (1946) S. 229-250.
- Ders.: "Grundbegriffe der Poetik", Zürich 1946.
- Strich, Fritz: "Franz Grillparzers Ästhetik", Berlin 1905.
- Strohschneider-Kohrs, Ingrid: "Wirklichkeit und Erweis: Notizen zu einem Problem im Denken Grillparzers", Festschrift für Hermann Kunisch, Berlin 1961, S. 363-380.
- Swales, M.W.: "The Narrative Perspective in Grillparzer's Der Arme Spielmann", GLL 20 (1966/67) S. 107-116.
- Vancsa, Kurt: "Grillparzers 'Der arme Spielmann' und Stifter's 'Der arme Wohltäter': Versuch einer vergleichenden Interpretation", Festschrift für Eduard Castle, Wien 1955, S. 99-107.
- Volckelt, Johannes: "Franz Grillparzer als Dichter des Tragischen", Nördlingen 1888.
- Ders.: "Zwischen Dichtung und Philosophie", München 1908.
Darin: S. 162-208; 209-252; 253-384.
- Walter, Heinrich: "Grillparzers Altersstil", Diss. (Masch.) Hamburg 1952.
- Werner, Heinz: "Die Ursprünge der Metapher", Leipzig 1919.
- Weydt, Günter: "Naturschilderung bei Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter", Berlin 1930.
- Ders.: "Biedermeier und Junges Deutschland", DVLG (1951) S. 506-521.

Weinrich, Harald: "Semantik der kühnen Metapher", DVJS 37
(1963) S. 325-344.

Whitacker, Paul K.: "The Concept of 'Sammlung' in Grillpar-
zer's Works", MhfdtU 41 (1949) S. 93-103.

von Wiese, Benno: "Die deutsche Tragödie von Lessing bis
Hebbel", Hamburg 1948.

Ziegler, Klaus: "Das deutsche Drama der Neuzeit", in: Deutsche
Philologie im Aufriß II, Berlin ²1960, 1997 ff.

Die Arbeit an dieser Schrift wurde im Sommer 1969 abgeschlossen.

REGISTER DER BIBLBEREICHE

- Abgrund, Kluft 17, 21
- Band 107
- Besitz, Geld, Handel
 - u.ä. 36-40
- blind 44 f., 144
- Blume, Blüte u.ä.
 - 52 f. (Anm.)
- bunt - grau 98 f. (Anm.)
- dunkel. schwarz u.ä.
 - 42 ff., 144, 162 f.
- Ehe 87, 146 f.
- Engel, heilig, Teufel u.
 - andere Bilder aus dem religiösen Bereich
 - 108-111, 113, 142 ff., 166 f., 168 f.
- Essen, Kochen u.ä.
 - 35 f., 167
- Faden u.ä. 45 ff.
- Geschwister u. andere
 - Bilder des familiären Bereiches 87 f., 146
- Gestirne, Stern u.ä.
 - 75 ff., 146, 168
- Gift, giftig 25 ff., 144
- Gipfel 34
- golden 53 f.
- Grab, graben, vergraben
 - 19-22, 70 ff.
- grau siehe "bunt"
- Haus, Bau u. andere Bilder aus dem Bereich der Gebäude 104-107, 114, 167
- Herr - Knecht u. andere Standesbezeichnungen 32-35, 123
- Jagd, Jäger, jagen u.ä. 13-18
 - 67, 125 f., 145
- Kind 48 ff., 145, 158 f.
- Kleidung u.ä. 80, 82 ff., 113
- Kluft siehe "Abgrund"
- Körper (u. -teile) - Seele
 - 85 ff., 146
- krank, Krankheit, Arzt u.ä.
 - 102 ff., 130
- Kranz 96 ff., 144
- Kreis 93-96, 99, 101 f., 144
- Krieg 72 f., 128, 147 f.
- Land, anderes (anderer Stern u.ä.) 69 f., 161, 169
- lebendig - tot 78 f., 85
- Licht, Feuer, Flamme, Glut
 - usw. 41, 74-77, 114, 128, 147, 157 f., 163 f., 168
- Mittelpunkt siehe "Kreis"
- Nacht u.ä. 40 ff.
- Landmann 24, 129 f., 142
- Opfer 110 (Anm.), 148
- Pfand 39 f. (Anm.)
- Pflanze u. verwandte Bilder
 - 18-24, 28, 164 f.
- Reich, sonniges 21, 70 (Anm.)
- Schiffer, Schiffbrüchiger
 - siehe "Wasser"
- Schlaf, Schlummer u.ä. 50 ff., 63, 145, 158 f.

- Schlange 25 ff. (Anm.), 162
 Schütze u.ä. 14 ff.,
 17, 145 vgl. auch "Jagd"
 Spiegel 88 f., 128
 Spiel u.ä. 29 ff., 145, 148
 Spinnen 45 ff.
 Stachel 27 f.
 Strudel 59
 Sturm 67 (Anm.), 114
 Tier 64 ff., 77, 164 (Anm.)
 vgl. auch "Jagd",
 "Schlange", "Stachel"
- treffen 67 ff.
 trinken, Trank, dürsten
 u.ä. 25, 62 ff., 123 f.,
 128, 167
 Waage u.ä. 89-92
 Wasser (Bach, Fluß, Strom,
 Meer usw.) 55-62, 77,
 127 f., 147, 150, 152-
 157, 169 f.
 Weg u.ä. 99-102
 Wiege 20, 50, 70 f.
 Wolke 80 ff., 162

Lebenslauf

Am 21. Januar 1943 wurde ich als Sohn des Kalkulators Reinhard Hermann und seiner Ehefrau Magdalena, geb. Oefner, in Greiz/Thür. geboren.

Meine Schulzeit verbrachte ich in Wuppertal, wo ich am 15. März 1963 das Zeugnis der Reife erwarb.

Das Studium absolvierte ich von 1963 bis 1969 an den Universitäten Münster und Sheffield. Ich belegte die Fächer Deutsche, Englische und Nordische Philologie sowie Philosophie und Pädagogik. Am 19. Mai 1969 bestand ich das Erste Philologische Staatsexamen.

Besondere Anregungen empfang ich während meines Studiums in Vorlesungen und Übungen der Herren Professoren:

Francis Berry, William Empson, William Foerste, Dietrich Hofmann, William F. Mainland, Edgar Mertner, Friedrich Ohly, Wolfgang Preisendanz, Wolfdietrich Rasch, Karl Schneider, Hans Schwerte, Jacob Steiner, Jost Trier, Bjarne Ulvestad, Günter Weydt.

Ihnen allen, besonders aber meinem verehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Jacob Steiner, der diese Arbeit gefördert hat, bin ich zu großem Dank verpflichtet.

Rüdiger Hermann

